اردو کا علامتی افسانہ

ڈاکٹر مجید مضمر

اردو کا علامتی افسانہ

از

ڈاکٹر مجید مضمر

نام کتاب ——— اردو کا علامتی افسانہ

مصنف ——— ڈاکٹر مجید مضمر

بار اوّل ——— ۱۹۹۰ء

تعداد ——— ۵۰۰

قیمت ——— ایک سو پچیس روپے

مطبع ——— نیو لیتھو آرٹ پریس دہلی

[redacted]

ملنے کا پتہ

سٹی پبلشرز، ڈل گیٹ سری نگر
پوسٹ بکس ۴۴۸
سری نگر۔ ۱۹۰۰۰۱

شعبۂ اردو کشمیر یونیورسٹی سری نگر
حضرت بل ۱۹۰۰۰۶

انتساب

اپنے والدین کے نام

وَہ کہ گر من باز بینم چہرِ مہر افزایِ شان
تا قیامت شُکر گویم طالعِ پیروز را

مشمولات

دیباچہ

پروفیسر حامدی کاشمیری
وائس چانسلر، کشمیر یونیورسٹی

سنہ ۱۹۵۵ء کے بعد، ملکی اور بین الاقوامی سطحوں پر، برق رفتار خارجی حالات کے پیش نظر ادبی شعور نے جو کروٹ لی، اور اس کے لسانی اظہارات پر جو دور رس، اور نتیجہ خیز اثرات مرتب ہوئے، اس سے وادیٔ کشمیر جیسے دور افتادہ خطّے کے ادیب اور نقاد بھی گہرے طور پر متاثر ہوئے، اسکی وجہ یہ ہے کہ رسل و رسایل اور میڈیا کے جدید اور سائنسی ذرایع نے فاصلوں کو منہدم کرنا شروع کیا، اور ادیب اور دانشور، خواہ وہ نیویارک، پیرس، لندن یا سری نگر کے ہوں، ایک مشترکہ ذہنی آب و ہوا میں سانس لینے لگے، اُن کے ذہنی، فکری اور ادبی روّیوں میں بنیادی تغیرات واقع ہونے لگے، اور ادب میں نئی حسیت کے خدوخال واضح ہونے لگے،

جہاں تک تخلیقی ادب کا تعلق ہے، اس میں نئی حسیت کے حوالے سے نئے آفاق روشن ہونے لگے، خاص طور پر شاعری اور افسانہ میں نئے تخلیقی امکانات اتنی شدت سے اُبھرنے لگے کہ پورا تخلیقی منظر نامہ ندرت، تہہ داری اور جمالیاتی ترفع کی ایک نادرہ کار مثال پیش کرنے لگا، نئی شاعری اور افسانے کی بنیادی شناخت اس کے علامتی وجود سے ہونے لگی۔ اس لئے کہ نئے عہد کے بنیادی حقائق کی تشخیص دریافت کا عمل، سادہ اور یک رخی نہیں رہا تھا، یہ خاصا پیچیدہ اور مبہم ہو گیا تھا، اس لئے اسکی استعاراتی اور علامتی صورت گری ناگزیر تھی — یہ ایک ایسی صورت حال تھی، جو ادب کے ناقدین کے لئے ایک کھلے چیلنج کا حکم رکھتی تھی۔ حسن اتفاق سے تخلیقی فنکاروں کے ساتھ ساتھ نقادوں کی ایک ایسی نسل سامنے آچکی تھی، جس نے اِس چیلنج کو قبول کیا، ماقبل کے ادوار کے نقادوں کے لیے ادب کی تعیین قدر کا مسئلہ کوئی مسئلہ ہی نہ تھا، تنقیدی عمل اُن کے لئے لقمۂ تر تھا، جو آسانی سے حلق سے اُترتا تھا، تنقید کی تان بالعموم دو باتوں پر ٹوٹتی تھی، اول یہ کہ فن کے بجائے فنکار سے متعلق معلوماتی توضیحات، دوم، فن کی سماجی، نفسیاتی اور تاریخی تعبیرات، یہ طریقہ نقد ہر درجے کے فنکار، خواہ وہ غالب ہو یا حالی پر مساوی طور پر منطبق کیا جاتا تھا، ظاہر ہے اِس نوع کی تنقیدات ادب شناسی کے ضمن میں کوئی مفید مطلب کام انجام نہیں دیتی تھیں نئے دور میں تنقید اپنی گمشدہ شناخت کی بازیابی کے کٹھن مرحلے سے گزرتی رہی، تنقید کے منصب، کارگزاری اور نتیجہ خیزی کے مسائل پر نئے سرے سے غور و خوض کیا جانے لگا۔ یہ بات واضح ہونے لگی کہ فن پارہ، خواہ شعر ہو یا افسانہ، الفاظ کا ایک ترکیب پذیر مجموعہ ہے، جو توازن، توافق اور تحرک رکھتا ہے، اور ایک نادیدہ طلسم کار اور تحیرزا تخیلی کائنات کو خلق کرتا ہے، یہ کائنات حقیقی دنیا سے انقطاع پر دلالت کرتی ہے اور علامتی ساخت کی بنا پر کثیر المعانی ہے، نقاد کا کام یہ ہے کہ فنکار کے بجائے فن کے زندہ

اور حرکی وجود سے رابطہ قائم کرے' اور پھر اسکے لسانی مطالعے سے اس کے بطون میں پنپنے والے تشکیل پذیر جمالیاتی تجربے میں شریک ہو' چنانچہ ملکی سطح پر نئے نقادوں نے شاعری اور افسانہ کے اسی تناظر میں جو مطالعات پیش کئے' وہ تنقید کی نمایاں پیش رفت پر دلالت کرتے ہیں ۔

یہ امر باعث طمانیت ہے کہ وادیٔ کشمیر میں اردو اور کشمیری زبانوں میں تخلیق فن کے ساتھ ساتھ تنقیدی عمل بھی جدید تقاضوں سے عہدہ برآ ہو رہا ہے' عہد حاضر میں تنقید کے میدان میں رحمان راہی' امین کامل' محمد یوسف ٹینگ' مرغوب بانہالی' رشید نازکی' مظفر عازم' غلام رسول ملک اور نشاط انصاری کے بعض تنقیدی مقالات نئے تنقیدی شعور کے بعض نئے ابعاد پر حاوی ہیں' ان کے بعد جدید تر نسل کے نوخیز نقادوں میں ڈاکٹر مجید مضمر پیش پیش ہیں' ڈاکٹریٹ کے لئے اپنے تنقیدی و تحقیقی مقالے کی تکمیل کے بعد بھی انہوں نے اپنے قلم کو رواں رکھا' اور نئی جہات کی یافت و تسخیر کے جذبے کو ماندہ ہونے دیا' مجید مضمر کی خوش نصیبی یہ ہے کہ اُن کے ادبی ذوق کی آبیاری ایک ایسے تخلیقی ماحول میں ہوئی' جو روایت کی کہنگی اور از کار رفتگی کے احساس کے ساتھ ساتھ اس کی بلاواسطہ تشکیلی عمل آوری کا معترف تھا' نتیجے میں اُن کی ادب شناسی اور ادب سنجی میں انتہا پسندی کے بجائے اعتدال اور توازن کی کارفرمائی رہی۔

مجید مضمر کی طبعی مناسبت جدید فکشن سے ہے' خاص کر وہ جدید افسانہ کی تفہیم و تحسین کو اپنا "مشغلۂ دل و جان" قرار دیتے ہیں' اردو شاعری کے مقابلے میں افسانہ کی بدنصیبی یہ ہے کہ اسے ایسے نقاد میسر نہ ہوئے' جو ہمہ وقتی ہوں' یعنی جو مستقلاً افسانے کی تنقید ہی سے منسلک ہوں' فاروقی اور وارث علوی نے معاصر افسانہ اور افسانہ نگاروں پر بعض گرانقدر مقالے ضرور لکھے' تاہم اُن کا مرکز نظر شاعری ہی رہی ہے' صرف گوپی چند نارنگ ہی ایک ایسے قد آور نقاد ہیں' جنہوں نے افسانے کی تنقید کو

مسلسل ریاضت سے باثروت بنایا ہے، جدید تر نسل کے نقادوں میں مجید مضمر کا نام اس لئے خصوصیت کا حامل ہے کہ انہوں نے اپنے لئے تنقیدی محاکمے کے لئے معاصر افسانہ نگاری کا انتخاب کیا ہے، چنانچہ اُن کے زیر نظر مجموعۂ مقالات کے تقریباً سبھی مقالات افسانے کے رجحانات یا شخصیات سے متعلق ہیں۔

مجید مضمر کی تنقید سے اُن کے متوازن اور دقیقہ رس ذہن کا اندازہ تو ہوتا ہی ہے، تاہم اس سے بڑھ کر ان کے ذہن کی نمایاں خوبی یہ ہے کہ وہ افسانے کا مطالعہ مکتبیانہ انداز سے نہیں، بلکہ ایک ایسے بیدار مغز ناقد کی حیثیت سے کرتے ہیں، جو اپنی ترجیحات و تعصبات سے بالاتر ہو کر اس (افسانے) کے اسراری وجود میں ڈوب جاتے ہیں، اور سراغِ فن پاتے ہیں، وہ غیر مشروط ذہن سے جدید افسانے کی جانب رجوع کرتے ہیں، چونکہ جدید ادب تمام عاید کردہ نظریات کی نفی کرتا ہے، اس لئے مجید مضمر کا کام آسان ہو جاتا ہے۔ اس سے بڑھ کر اُن کی تنقیدوں کی خوبی یہ ہے کہ وہ افسانے کا تعارف یا اس کی تلخیص پیش نہیں کرتے، بلکہ اس کے لسانی دروبست اور اسکی استعاراتی اور علامتی ساخت کی تجزیہ کاری پر تکیہ کرتے ہیں۔ اس ضمن میں انور سجاد، انتظار حسین، رشید امجد اور قرۃ العین حیدر کے افسانوں سے متعلق ان کے مقالے بطور خاص قابل قدر ہیں۔

اپنے طرزِ نقد کو روا رکھتے ہوئے وہ علمی طمطراق سے دامن کش ہو کر منکسر المزاجی اور خلوص کے ساتھ، صرف شخصی تاثر پذیری اور تحسین شناسی پر بھروسہ کر کے، فن پارے کو مس کرتے ہیں، اور اس سے پھوٹنے والی شعاعوں سے اپنے دامن دل کو بھر لیتے ہیں، وہ شور کرتے ہوئے پہاڑی نالے کی مانند نہیں، بلکہ سبک رفتار میدانی جوئبار کی طرح آہستگی اور دھیمے پن سے اپنا راستہ بناتے ہیں اور مزاحم کانٹوں سے بھی بہ آسانی گزر جاتے ہیں، اُن کے سفر کا راستہ متعین ہے، ان کے پائے

ثبات ہیں لغزش نہیں، وہ برگ و بار سے آراستہ ہیں۔ یہی وہ اسباب ہیں، جن سے ہر سفری منزل یاب ہو جاتا ہے!

مجھے امید ہے کہ مجید مضمر اپنا ذہنی سفر جاری رکھیں گے، اور راستے کی اونچ نیچ سے بیگانہ ہو کر آہستہ روی سے ہی سہی، اپنی منزل مراد کو پا لیں گے۔ ؎

نومید نہ ہو ان سے اے رہبر فرزانہ
کم کوش تو ہیں لیکن بے ذوق نہیں راہی

(اقبالؒ)

حامدی کاشمیری

پیش نظر کتاب آٹھ مقالات پر مشتمل ہے موضوع کے اعتبار سے ان سبھی مقالات کا بنیادی محور ایک ہے اور وہ ہے اردو افسانہ میں تخلیقی اور علامتی برتاؤ۔ پہلے مقالہ میں تخلیقی ادب میں علامتوں کی اہمیت اور ان کے استعمال سے بحث کی گئی ہے اور یوں یہ اس کتاب کے موضوع کے لیے ایک تعارف کی حیثیت رکھتا ہے۔ باقی سارے مقالات ایک خاص ترتیب کے ساتھ افسانہ کے تخلیقی منظرنامہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

موجودہ صدی کی چھٹی دہائی سے اب تک جو افسانوی سرمایہ سامنے آچکا ہے وہ نہ صرف اپنی مقدار کے لحاظ سے بلکہ معیار اور کیفیت کے اعتبار سے بھی ایک علیحدہ وجود منوا چکا ہے۔ افسانہ کی یہ منفرد صورت زیادہ تر علامتی اور تخلیقی برتاؤ سے تشکیل ہوئی

حرفِ چند

ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ علامتی افسانہ نے اظہار کی سطح پر عصر جدید کی پیچیدگیوں کا ساتھ دیا، فارمولا زدہ کہانی کا قلع قمع کر دیا اور سطحی رومانیت اور کھوکھلی جذباتیت کے ساتھ ساتھ خارجیت، وضاحت پسندی اور بڑھتی مقصدیت کا انہدام کر کے افسانہ کے فنی تشخص کی تعمیر اور ادبی اقدار کی بحالی میں نمایاں کردار ادا کیا۔ یوں بھی شعری تخلیق کی طرح، افسانہ فن کار کی تخلیقی شخصیت کی جملہ توانائی، تابناکی اور اسراریت کا حامل ہوتا ہے اور ایک ناگزیر، قائم بالذّات لسانی و تخلیقی وجود رکھتا ہے۔ اس کا جوہر بھی وضاحت، تکرار، طوالت اور خالص بیانیہ کے غیر تخلیقی عناصر کی بجائے ارتکاز، تہہ داری، داخلیت اور تجربے کے علامتی ادراک و اظہار میں ہی کھلتا ہے۔ اردو افسانہ میں اس نوع کا تخلیقی رجحان جسے ہم علامتی رجحان کے نام سے پہچانتے ہیں، باقاعدہ طور پر ۱۹۵۵ء کے آس پاس شروع ہوا۔ لیکن اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ جدید اردو افسانہ کی پشت پر پریم چند، یلدرم، منٹو اور بیدی جیسے افسانہ نگاروں کی جو قابل قدر میراث ہے اسے یکسر نظر انداز کر دیا جائے۔ اصل بات یہ ہے کہ افسانہ کی موضوعی حیثیت کا تعین اور خارجی زندگی سے اس کے راست تعلق کی توثیق کرنا اردو کی افسانوی تنقید کا شیوۂ خاص رہا ہے۔ افسانہ کی قدر شناسی کے اس کم و بیش مکتبانہ اور غیر فنی میلان کے نتیجہ میں بہت سے افسانہ نگاروں کی صحیح پہچان ممکن نہیں ہو سکی ہے۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ حقیقت نگاری، رومانیت، ترقی پسندی اور اس طرح کے دوسرے لیبل چسپاں کرنے سے قطع نظر، یا کم از کم اس سے قبل، افسانوی سرمایہ کا جائزہ اس طور لیا جائے کہ اس کے حقیقی فنی اور تخلیقی خط و خال واضح ہو جائیں۔ اس ضمن میں موضوع اور اظہاری پیکر ہر دو کی الگ الگ قدر سنجی نہ مناسب ہے اور نہ ہی کارآمد۔ نقاد کا یہ فریضہ ہے کہ وہ تجربہ اور اظہاری پیکر سے تشکیل پانے والی اور مخلوق تخلیقی اکائی پر اپنی توجہ مرکوز کرے اور قاری کو

تخلیق میں پنہاں جلوہ سامانیوں سے متعارف کرائے۔ یہ بات باعث اطمینان ہے کہ ادھر چند برسوں سے افسانوی تنقید میں اس طرح کا مثبت رجحان شروع ہوا ہے۔ افسانوی فن پر سنجیدگی سے غور کیا جا رہا ہے اور اس کی تفہیم و تحسین کے معائر کی نشاندہی کی جا رہی ہے۔ تاہم افسانہ کے پورے سرمایہ سے متعلق کوئی باقاعدہ اور مبسوط تصنیف ابھی تک سامنے نہیں آئی ہے۔ پریم چند سے لے کر رام لعل تک کے "روایتی افسانہ" میں بھی کہیں کہیں ایسے جواہر پارے ملتے ہیں جو تخلیقیت اور علامیت سے متصف ہیں لیکن ان کی طرف پھر سے توجہ کرنے کی ضرورت ہے۔ چنانچہ زیر نظر کتاب میں اردو کے بیشتر افسانوی سرمایہ کے تناظر میں تخلیقی اور علامتی برتاؤ کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے۔ چار جدید افسانہ نگاروں کا تفصیلی اور تجزیاتی مطالعہ بھی اس کتاب میں شامل ہے اور مجھے احساس ہے کہ اس فہرست میں چند اور اہم نام بھی شامل ہونے چاہئیں تھے لیکن کتاب کی ضخامت نے اس کی اجازت نہیں دی۔ خصوصاً سریندر پرکاش، خالدہ حسین، بلراج مین را اور مرزا حامد بیگ پر تحریر کردہ ناچیز کے مقالات اس کتاب میں شامل ہونے سے رہ گئے۔ ان افسانہ نگاروں کے ساتھ ساتھ جدید تر نسل کے افسانہ نگاروں کی فنی کارگزاریوں کا تجزیاتی مطالعہ الگ کتاب میں شائع کرنے کا منصوبہ ہے۔

میں شکرگزار ہوں

- اپنے استادِ مکرّم، وائس چانسلر کشمیر یونیورسٹی جناب پروفیسر حامدی کاشمیری کا جن کی ہمہ گیر ادبی اور علمی شخصیت کے زیرِ سایہ میری تربیت ہوئی۔ اس کتاب میں جو کچھ بھی قابلِ توجہ ہوں وہ ان ہی کی شفقتوں اور محبتوں کا فیض ہیں۔

- پروفیسر شکیل الرحمٰن، پروفیسر گوپی چند نارنگ، جناب مظہر امام، پروفیسر مرغوب بانہالی [redacted] کا، جن کی صحبتوں سے میں مستفیض ہوا اور جو ہمیشہ میرا حوصلہ بڑھاتے رہے۔
- جناب رشید امجد (پاکستان) کا، جنہوں نے افسانے کی چند اہم کتابیں عنایت کیں۔
- ڈاکٹر حمید اللہ بٹ، شفیق الرحمٰن اور گلزار احمد کا جو وقتاً فوقتاً ادبی و علمی مباحث میں میرے لیے گتھیوں کو اُلجھاتے سلجھاتے رہے اور یوں مجھے لکھنے پڑھنے میں مشغول رکھتے رہے۔
- برادر عزیز رفیع احمد کا جو اس کتاب کی اشاعت پر مجھے اُکساتے رہے۔
- اپنی شریک حیات کا، جنہوں نے فرصت کے لمحات میرے لیے ممکن بنا دیے۔

نسیم باغ، سری نگر
۱۶ر نومبر ۱۹۹۰ء

مجید مضمر

بودلیئر نے اپنے ایک سانیٹ میں علامتوں
کے جنگل کا ذکر کیا ہے۔ یہی وہ جنگل ہے جو ہمیشہ
سے تخلیقی فن کاروں کا مطمع نظر رہا ہے اور جہاں
سے وہ ناقابل تلاش حقیقتوں کو دریافت کرتے
ہوئے لوٹ آئے ہیں۔ ادب میں علامت
نگاری فرانس کی علامتی تحریک ہی سے مخصوص
نہیں گو اس تحریک نے علامت نگاری کو
ایک بھرپور رجحان کی صورت دیدی۔ چنانچہ
اس تحریک سے بہت پہلے کولرج نے
بھی علامتی طور اور علامتی طرز ادراک پر زور
دیا تھا۔ ادب سے قطع نظر خود انسانی فکر
کی تاریخ میں علامت کا تصور بہت قدیم
ہے۔ علامتی عمل نے اساطیر لوک گیتوں اور
لوک کہانیوں، مذہب، سماجی رسومات اور
تہذیب و تمدن کی تشکیل میں بنیادی کردار
ادا کیا ہے۔ ماہرین کے مطابق علامت سازی

٥ ادب اور علامت

کا عمل بھی انسان کے بنیادی اعمال میں سے ایک ہے، جو کھانے پینے، چلنے جیسے اعمال کی طرح ہر لمحہ اور ہر وقت انسانی ذہن سے وابستہ رہتا ہے اور انسانی ذہن مختلف احساسات و تلازمات اور اشیا کے بنیادی رشتوں کو علامتی شکل میں ڈھالتا رہتا ہے۔ کیسیرر نے اسی لیے انسان کو ایک ایسا "علامتی حیوان" کہا ہے۔ جو زبان، اساطیر، مذہب، سائنس اور فنونِ لطیفہ جیسی "علامتی صورتوں" کے ذریعہ حقیقت کو سامنے لانا اور اسے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ (۱)

ذہنی نشوونما کے ساتھ ساتھ علامت سازی کے عمل اور انسانی ذہن کا بنیادی رشتہ اور زیادہ گہرا ہوتا گیا۔ چنانچہ آغازِ تہذیب کا انسان اشیا کو ان علامتی صورتوں میں نہیں دیکھتا تھا جن صورتوں میں آج کا انسان دیکھنے کا عادی ہو گیا ہے۔ علامتی عمل کی موجودہ صورتوں تک پہنچنے کے لیے انسان کو مختلف مرحلوں سے گزرنا پڑا ہے۔ آغازِ تہذیب کا انسان ایک تجرباتی دور سے گزر رہا تھا۔ جب اس نے اپنے گرد و پیش کے ماحول اور مظاہرِ فطرت کو سمجھنے کی کوشش کی، تو شروع ہی میں اسے خوف اور تحیر نے آگھیرا۔ فطرت اس کے لیے ایک طاقت ور اور سمجھ میں نہ آنے والی قوت تھی۔ زمین پر زندگی تھی، زرخیزی تھی، اس کی بھوک مٹانے کے لیے کئی کئی چیزیں تھیں، روشنی اور اندھیرے کی کشمکش تھی، دن کو تنہا سورج کی تمازت تھی اور رات کو ایک لشکر سمیت چاند کی حکمرانی تھی۔ کبھی مہیب اور خوفناک بادل سورج کو نگل جاتے اور کبھی چاند کئی کئی راتوں تک غائب رہتا۔ چنانچہ اس طرح کے مختلف مظاہرِ فطرت دیکھ کر انسان نے انہیں اپنے لیے قابلِ فہم بنانے کی خاطر ان سے متعلق مختلف تصورات قائم کیے۔ کائنات سے متعلق یہ تصورات جو کہ عام طور پر انسان کے بڑھتا ہوا اور رسن ہیں کا نتیجہ تھے۔ باہر کی دنیا کو علامتوں میں ڈھالنے میں مددگار ثابت ہوئے۔ خوف اور تحیر نے انسان کی خیال اور تفتیش کو تنظیم و پلاٹ سے علامت سازی کو غائبانہ مدد ملی۔

وائیٹ ہیڈ نے علامت کو اسی لئے ایک "طرزِ ادراک" اور "غلطی کا نتیجہ" کہا ہے (۲۷)
قدیم انسان کے اسی طرزِ ادراک نے دیومالا اختیار کی اور بعد میں اسی طرح مذہب، موسیقی، فن اور سائنس جیسی صورتوں میں انسان کے علامتی رجحان کا اظہار ہوا۔

نفسیات کی رو سے انسان کا برتاؤ یا کرداری عمل (BEHAVIOUR) غیر حتمی اور متعین نہیں ہوتا۔ نامیاتی وجود (ORGANISM) کسی بھی صورت حال سے دوچار ہونے پر حیاتی عمل یا ردِ عمل کی جستجو کرتا ہے جو متنوع ہوتا ہے۔ زبان بھی اسی ردِ عمل کی ایک صورت ہے۔ زبان کے باقاعدہ آغاز سے قبل جسمانی حرکات اشارات اور آوازوں کی منزل تھی۔ اسی لئے موسیقی سے متعلق مختلف موضوعات کا رشتہ زبان کے آغاز سے قبل کے دور سے ملا لیا گیا ہے۔ قیاس ہے کہ دورِ حجر اور اس سے قبل کے لوگ ایک دوسرے کو کسی تجربے تصور یا خبر سے مطلع کرنے کے لئے درختوں پر مختلف رنگوں کے گانٹھ لگاتے تھے جن میں وہ تصور پوشیدہ ہوتا تھا جس کی وہ ترسیل چاہتے تھے۔ غور سے دیکھیں تو یہ عمل بھی چیزوں کو پیش کرنے اور ان کا ادراک حاصل کرنے کے ایک علامتی رجحان کی نشاندہی کرتا ہے۔

زبان انسانی ذہن کی سب سے اہم اور پُراسرار پیداوار ہے۔ زبان کے بغیر واضح خیال کا وجود بہت حد تک ناممکن ہے۔ ماہرین کے مطابق زبان کی ابتدا کا اصل سبب انسان کے "حقیقت کو علامتی روپ میں دیکھنے" کا رجحان ہے۔ سوزین لینگر کے خیال میں زبان علامتوں کے آزادانہ اور بھرپور استعمال اور تخیلات و تصورات کا ذریعہ اظہار ہے۔ تجربے کو علامتی شکل میں تبدیل کرنے کا رجحان قوتِ گویائی کا پہلا قدم ہے۔ زبان اپنی ترقی یافتہ صورت میں ایک دہرا علامتی نظام ہے کہ ایک تو اس میں وہ اصوات شامل ہیں جو مختلف خیالات، حقائق اور اشیاء کی علامتیں ہیں اور جنہیں ہم الفاظ کہتے ہیں۔ دوسرے وہ تحریری علامتیں جن کو صوتی علامتوں کا قائم مقام

تصور کیا جاتا ہے اور جو ہماری زبان کے تحریری حروف یا الفاظ ہیں۔ تقریری اور تحریری دونوں صورتوں کے علامتی سلسلے مل کر ایک جامع نظام علائم فراہم کرتے ہیں جو انسان کے کرداری عمل کو اس قدر ہمہ گیر اور جامع بناتا ہے کہ اسے دوسرے حیوانی انواع کے کرداری عمل پر غیر معمولی تفوق حاصل ہے۔ یہی نہیں بلکہ نسل انسانی کی تمام تر ترقی کی اصل بنیاد زبان کا سلسلہ علائم ہی ہے، جو عام اتفاق رائے اور سماجی تسلیمیت پر مبنی ہوتا ہے۔ یہ نظام بلاواسطہ تجربے کی اطلاع دیتا ہے یا اس کی طرف اشارہ کرتا ہے یا اس کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یہ تجربے کے متوازی نہیں چلتا بلکہ اس میں جذب ہو کر چلتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ دنیا لفظوں کی دنیا ہے۔ لفظوں کی مدد کے بغیر ہماری قوت متخیلہ مختلف اشیاء اور ان کے باہمی تعلقات کو برقرار نہیں رکھ سکتی کیونکہ جو چیز نظر سے اوجھل ہو وہ ذہن سے بھی اوجھل ہو سکتی ہے لیکن لفظوں کی مدد سے انسان اس چیز کو اپنے قبضہ قدرت میں لا سکتا ہے۔ لفظ کی مدد سے شئے تجربے میں محفوظ رہ جاتی ہے اور وہ حافظے کا مرکز یا حاضر تصور بن جاتی ہے۔ دوسرے تاثرات یا ارتسامات خود بخود اس شئے کے حاضر تصور کے گرد جمع ہو جاتے ہیں اور جب کبھی اس شئے کا نام لیا جاتا ہے تو وہ تلازمات کے باعث حافظے میں خود بخود ابھر آتے ہیں۔ اس لحاظ سے لفظ بہ یک وقت ایک تصور سے بھی وابستہ ہوتا ہے اور ایک چیز، واقعے یا شخص سے بھی جو حقیقی اور ٹھوس ہو۔ تصور لمحاتی اور شخصی تجربے سے جدا ہو جاتا ہے اور اس میں ایک پائیدار اور مستقل عنصر شامل ہو جاتا ہے۔ چیزوں کو دیکھ کر جب ہم ان سے متعلقہ تصورات سے بھرپور آواز میں نکالتے ہیں تو یہ محض اظہاری ردعمل ہوتا ہے۔ صرف مسلسل اور طویل عادات کے بعد لفظ اور چیز دونوں میں ایسا گہرا اور مضبوط تلازم قائم ہوتا ہے کہ ایک کو دوسرے سے جدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اس طرح تصور، لفظ اور چیز

کے درمیان ایک رابطے کا کام کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ تصورِ لفظ کی پیش کردہ شئے بھی ہے اور وہ ذریعہ بھی جس کی رُو سے لفظ اس شئے کو سامنے لاتا ہے جس کا تصور ہمیں ہو۔ لفظ بذاتِ خود کوئی معنی نہیں رکھتا سوائے اس کے جو ہم اسے عطا کریں۔ پس لفظ اپنی ابتدائی شکل میں اسی عطا شدہ تصور یا خیال کی علامت ہے اور یوں زبان ایک بھرپور نظامِ علائم ہے۔

زبان کو علامت قرار دیتے ہوئے یا علامت کا لسانی مطالعہ کرتے ہوئے یہ سوال اہمیت اختیار کر لیتا ہے کہ کہیں ہم اس علامت کو بھی اس میں شامل نہیں کرتے جو ادب میں ہمارا موضوع ہے اور جسے ہم ادبی علامت کا نام دیتے ہیں۔ لفظ علامت انگریزی لفظ "سمبل" کے لئے مستعمل ہے۔ سمبل کے لغوی معنی ہیں ایک شئے کا دوسری شئے کے متبادل ہونا۔ پس علامت اپنے اصطلاحی مفہوم میں نمائندگی کا ایک انداز ہے اور اس میں اشیاء کا ذکر اس طرح ہوتا ہے کہ بیانِ واقعہ کے علاوہ ذہن دوسرے معنی کی طرف بھی منتقل ہو جائے۔ اس طرح علامت کے مفہوم میں ایک طرح کی غیر قطعیت ہوتی ہے۔ یعنی اسکے ذریعہ بیانِ واقعہ سے الگ یا اس سے زیادہ معنی بھی مراد لئے جاسکتے ہیں۔ علامت کی اسی خصوصیت کی بناء پر اس میں ایک قسم کا اسرار یا طلسم پیدا ہوتا ہے۔ یہی سرّیت یا طلسمی خاصیت اعلیٰ ادب کی پہچان ہے۔ اس طرح ادب میں علامتوں کی اہمیت کا جواز خود بخود پیدا ہو جاتا ہے۔

ادب زبان کے تخلیقی اور تخئیلی استعمال کا نام ہے۔ سائنس، فلسفہ اور حکمت میں زبان کے خبری یا معلوماتی (INFORMATIVE) استعمال کی اتنی ہی اہمیت ہے جتنی کہ ادب میں اس کے وجدانی، تاثراتی اور تخلیقی استعمال کی۔ ادبی زبان کی بنیاد یوں تو عام زبان ہی پر ہوتی ہے لیکن اس میں لفظ "گنجینۂ معنی کا طلسم" ہوتا ہے۔

موضوع اور ہیئت کے اعتبار سے دیکھا جائے۔ تو معلوم ہوگا کہ ادب ان دو کے ایک وحدت بن جانے سے وجود میں آتا ہے یعنی ادب میں براہ راست مواد کی اہمیت نہیں بلکہ مواد کے فارم بن جانے کی اہمیت ہے۔ فارم، مواد کے حسن کے سانچے میں ڈھل جانے اور اس طرح ایک جادوئی قالب بن جانے کا نام ہے۔

حقیقت کا خام مواد ادیب یا فن کار کو اپنی طرف متوجہ کرتا ہے کہ "مجھے دیکھ، میں بے صورت ہوں، مجھ میں معنی پنہاں ہیں۔ مجھے صورت عطا کر، مجھ میں چھپے ہوئے معنوں کی نقاب کشائی کر"۔ فن کار اس آواز پر لبیک کہتا ہے۔ وہ اشیاء کو ان صورتوں میں نہیں دیکھتا جن صورتوں میں ایک عام آدمی دیکھنے کا عادی ہوتا ہے، وہ خارجی دنیا میں رہتے ہوئے بھی ایک باطنی دنیا کا باسی ہوتا ہے۔ تخلیقِ فن کے دوران اس کے اندر کا بالک ([illegible]) جاگ پڑتا ہے۔ وہ ایک ایسی دنیا میں پہنچ جاتا ہے، جہاں اس کا تخیل "خواہشوں کا پری خانہ" بنا لیتا ہے۔ کبھی خواہش کو دھوکہ دینے کے لیے غیر حقیقی پیکر تخیلی شعور میں چلتے پھرتے نظر آتے ہیں اور کبھی خیالی پیکر جسمی پیکروں سے زیادہ موثر دکھائی دیتے ہیں اور خیال ادراک کی طرح حقیقی وجود اختیار کر لیتا ہے۔ فن کار اپنے داخلی تجربے کی شدت سے واقف ہوتا ہے۔ اور اسے دوسروں تک منتقل کرنا چاہتا ہے۔ یہی تخلیقِ فن کا بنیادی محرک ہے۔ تخلیقِ فن کے دوران وہ خارج اور باطن کے ڈھانڈوں کو ملا کر انہیں ایک دوسرے میں تحلیل کرتا ہے اور اس تحلیل شدہ حقیقت سے دُرِ نایاب ڈھونڈ لاتا ہے لیکن جب ان تجربوں کے اظہار و ابلاغ کا مرحلہ پیش آتا ہے تو اظہار کی کم مائیگی اسے پریشان کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان تجربوں کا نہ تو عام گفتگو کی زبان میں اظہار ہو سکتا ہے اور نہ وہ روزمرہ بولنے والی منطقی یا علمی زبان میں۔ اس لیے فن کار استعاروں اور علامتوں میں بات کرنے پر مجبور ہے۔ وہ اپنے جمالیاتی تجربوں کی ترسیل کے لیے

لفظوں کے لغوی معنوں کے بجائے لفظوں کے جمالیاتی اور علامتی مفہوم کو ہی ذریعہ بناتا ہے۔ کیونکہ بیان کی قطعیت اور وضاحت گنجینۂ معنی کے طلسم کو توڑ کر مفہوم کی چند ٹھیکروں کے سوا قاری کو اور کچھ نہیں دے سکتی۔ ہر تخلیق اپنے قاری سے خیال کی پوشیدہ تہوں کو کھولنے کی سعی پیہم کا مطالبہ کرتی ہے اور یہ سعی پیہم جمالیاتی حظ کا باعث بنتی ہے۔

فن کار اشیاء کا جمالیاتی ادراک حاصل کرتا ہے اور اس قسم کا ادراک لفظوں کے علامتی اور جمالیاتی ادراک ہی کے ذریعے ممکن ہے۔ یعنی لفظوں کے استعمال کا یہ غیر معمولی انداز فن کار کے طرز احساس کو بھی متاثر کرتا ہے اور اس کے سامنے ان خیالات و تجربات، علائم اور حسی پیکروں کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ اسی لئے علامت کو "طرز ادراک" بھی کہا گیا ہے۔ لفظوں کے علامتی ادراک اور تخلیقی عمل میں اس کی اہمیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے سارتر نے اپنی کتاب "ادب کیا ہے" میں لکھا ہے:

"زبان شاعر کے لئے خارجی دنیا کی ایک ساخت ہوتی ہے وہ لفظوں سے گھرا ہوا ہوتا ہے جو اس کے مفاہیم کے لئے وسعت فراہم کرتے ہیں۔ وہ ایسے دست پناہ ہیں جن سے وہ چھوٹی موٹی چیزوں کو اٹھا سکتا ہے۔ وہ کیڑوں کے سینگوں کی طرح ہیں جن سے وہ ٹٹولتے اور محسوس کرتے ہیں۔ وہ اس کی عینکیں ہیں۔ افراد (یا اشیاء) کی طرف آنے سے پہلے یہ الفاظ اس کا راستہ روک لیتے ہیں۔ وہ ان کا لغو مشاہدہ کرتا ہے انہیں چھوتا ہے۔ ان کا لمس

حاصل کرتا ہے۔ وہ ان میں ان کی ایک اپنی چمک
دریافت کرتا ہے اور یوں زمین سے آسمان سے
پانی سے اور دیگر مخلوقات سے ان کے ایک خاص
تعلق کو دریافت کرتا ہے۔ (۳۴)

فن کار خارجی حقیقت کا مشاہدہ کر کے اس سے "فنی گریز" کرتا ہے اور تجربے کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ پھر اس کا تخیل، وجدان اور جذبے کی آمیزش سے اس تجربے کو ایک تخلیقی کردار عطا کرتا ہے اور یوں حقیقت از سر نو تخلیق (RECREATE) ہوتی ہے۔ خارجی حقیقت اور ادبی حقیقت یا خارجی شے اور فنی تجربے کے درمیان ایک قسم کا "فریب نظر" پیدا ہوتا ہے۔ جس کا بہتر وسیلہ علامت ہے۔ ادب میں اس فریب نظر کی کافی اہمیت ہے۔ اس سے وہ پُر اسرار طلسمی کیفیت طاری ہوتی ہے جو آرٹ یا ادب کی اساس ہے۔ اس کی رمزی کیفیت سے ہم لطف اندوز ہوتے ہیں اور وہی مسرت حاصل کرتے ہیں جو مسرت فن کار اشیاء کا جمالیاتی ادراک اور ان کی تخلیقی بازآفرینی کرتے وقت محسوس کرتا ہے۔ ایڈیسن کے بقول "نظر کے سامنے موجود اشیاء سے مسرّت اولیٰ حاصل ہوتی ہے۔ لیکن مرئی اشیاء کے غیاب میں ان کے ذہنی پیکروں سے پیدا ہونے والی مسرّت "ثانوی مسرّت" ہے۔ ادب اور آرٹ کا کام حقیقی اشیاء سے نہیں بلکہ ان کی نمائندگی کی مدد سے ثانوی مسرّت پیدا کرنا ہے۔ ادب میں نمائندگی کا یہ کام سب سے بہتر طور پر علامت انجام دیتی ہے۔ یہ قاری کے ذہن میں التلازمات کے تار ہلا کر مختلف قسم کے تجربوں، مشاہدوں، یادوں، حقیقتوں اور خوابوں کے جاگ اُٹھنے کا سبب بنتی ہے۔ یہ مختلف بلکہ متضاد تجربات و حقائق کا ایک ایسا امتزاج ہوتی ہے کہ اس کے کثیر الابعاد حُسن میں تاریخی، تمدنی اور انفرادی دنیاؤں کے علاوہ اور بھی کئی انجانی

دنیاؤں کی سیمائیں ایک دوسرے میں ضم ہوتی نظر آتی ہیں۔ یہ ادب میں مخصوص نادر، نایاب اور فنی تجربوں کی صورت گری کرتی ہے۔ تصورات کو ARTICULATE کرتی ہے۔ تلازمات کی ایک طلسمی فضا کی تشکیل کرتی ہے اور قاری کے ذہن پر معنی کی کئی کئی تہیں کھولتی ہے۔ یہ حسی صورتوں اور اندرونی اساسی تصورات کے آپسی تعلق کو اجاگر کرتی ہے۔ بودلیئر نے کہا ہے کہ تاثرات کی تہہ میں جو ایک اساسی عالم چھپا ہوا ہے، اس کے رموز کا اظہار صرف علامتوں کے ذریعہ ہی ہو سکتا ہے۔

بعض لوگوں کے خیال میں علامت ایک "صنعت" ہے۔ جس کا مقصد محض آرائشِ فن ہے۔ ارسطو نے بھی تقریباً اسی معنی میں استعارہ (یا علامت) کو شاعری کا بہترین تحفہ قرار دیا ہے لیکن یہ ایک یک رُخی اور روایتی تصور ہے۔ اس کے برعکس ادب میں علامت کا بنیادی عمل نادر و نایاب تجربے کی ترسیل ہے۔ اگرچہ اس قسم کی ترسیل میں حسن آفرینی یا آرائشِ فن کا تصور بھی شامل ہے۔

ادب میں علامت کی اہمیت (بلکہ ضرورت) کے سلسلے میں یہ بات بھی قابلِ غور ہے کہ تخلیقی عمل میں ایک طرح کی نسوانی خاصیت ہوتی ہے۔ فن کار کی تخلیقی شخصیت میں تجربے کا حمل ٹھہرتا ہے اور یہ تجربہ فن کار کے لاشعور میں چھپے ہوئے ان گنت تجربات سے نمو اخذ کرتا ہے۔ فن کار کے باطن میں یا اسکی تخلیقی شخصیت میں تخلیقی کرب کے بعد تخلیق کا ثمر پک جاتا ہے اور پھر باہر کو لپکتا ہے کہ یہ بات اس کی فطرت میں ودیعت ہو چکی ہے۔ لاشعور میں چھپے ہوئے بے شمار تجربات میں گھل مل جانے کی وجہ سے یہ نئی تخلیق ہمہ جہت اور ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اور اس سے علامت کے کثیر العباد ہونے کا جواز پیدا ہوتا ہے۔ جس طرح فن کار کے باطن میں تجربے کا حمل ٹھہرتا ہے ٹھیک اسی طرح فن کار بھی علامت میں ایک "معنوی حمل" ٹھہراتا ہے۔ جس کی طرف سی، جی، یونگ نے اشارہ کیا ہے۔ یونگ کے خیال

ہیں" علامت اس وقت تک زندہ رہتی ہے۔ جب تک یہ عمل برقرار رہتا ہے لیکن جب علامت سے معنی کا جنم ہو جاتا ہے اور وہ تجربات و تلازمات سامنے آجاتے ہیں جو علامت سے وابستہ ہوتے ہیں تو اس وقت علامت مردہ ہو جاتی ہے۔ اور اس کی حیثیت روایتی نشان کی سی رہ جاتی ہے۔" یہاں پر بعض لوگ یہ سوال کرتے ہیں کہ آیا علامت شعوری کاوش کا نتیجہ ہوتی ہے یا لاشعوری کیفیت کا۔ اس سلسلے میں فرائیڈ، یونگ اور دوسرے ماہرین نفسیات کی تحقیق سے روشنی حاصل کی جاسکتی ہے۔ فرائیڈ نے لاشعور کی دریافت کرکے اسے علامتوں کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔ اس کے خیال میں لاشعور میں بے شمار تجربات (اور خواہشات) محفوظ ہوتے ہیں لیکن ذہنی نظام میں اس پر ایک محاسب (CENSOR) مسلط ہوتا ہے جو ان خواہشات کے اظہار میں مزاحم ہوتا ہے۔ فرائیڈ جنس کو بنیادی توانائی قرار دیتا ہے۔ اس کے خیال میں فرد کی جنسی خواہشات خارجی ماحول کے لئے عریاں اور رکیک ہوتی ہیں۔ نتیجہ کے طور پر یہ لاشعوری کیفیات ارتفاع (SUBLIMATION) بدل (SUBSTITU-TION) یا نمائندگی (REPRESENTATION) کے ذریعہ اظہار پاتی ہیں۔ خارجی دباؤ کی وجہ سے فرد کی ان لاشعوری خواہشات اور کیفیات کا اظہار زیادہ تر خوابوں کی صورت میں ہوتا ہے۔ اسی لئے فرائیڈ نے DREAM - SYMBOL کو زیادہ اہمیت دی ہے۔ علامت سے متعلق فرائیڈ کے نظریات کا مطالعہ کرتے ہوئے معلوم ہوتا ہے کہ وہ علامت کو طبعی علامت SYMPTOM یا علمی علامت کے مترادف سمجھتا ہے۔ اور ادبی یا جمالیاتی علامت کو بہت حد تک نظر انداز کرتا ہے لیکن اس کے باوجود اس کے نظریات ادب پر کافی گہرا اثر رکھتے ہیں۔ علامت سے متعلق یونگ کے نظریات زیادہ ہمہ گیر اور قابل قدر ہیں۔ اس نے فرائیڈ کے "لاشعور" کے تصور کو بنیاد بنا کر اس کی جڑیں نسل انسانی کی تاریخ میں دریافت کیں اور اس طرح "اجتماعی لاشعور"

کا تصور پیش کیا۔ اس کے مطابق روزِ ازل سے جو تجربات و حادثات اس دنیا میں انسان کا مقدر بنے ہوئے ہیں، وہ وقت گزرنے کے باوجود لاشعور میں کسی نہ کسی صورت میں محفوظ ہوتے ہیں اور نسلاً بعد نسل لوگوں کو منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ فن کار اپنے اندرون کی سیاحت کر کے ان تجربات کی شناخت کرتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کا اظہار یونگ کے مطابق آرکی ٹائپس PRIMORDIAL ARCHETYPES DREAM جیسی مخصوص علامتوں سے ہوتا ہے جن کی حیثیت دو نسلوں کے درمیان ایک طرح کے نفسی پُل کی ہوتی ہے۔ یہ علامتیں وحشی قبائل کے رقص، اساطیر، مذہب سے بھی حاصل ہوتی ہیں۔ اس طرح علامتوں کی تشکیل انفرادی سے زیادہ اجتماعی ہوتی ہے۔

ماہرین نفسیات کے نزدیک علامت صرف لاشعوری کیفیات کی حامل ہوتی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ علامت سہ جہاتی ذہنی وقوعہ کا نام ہے، شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور — ان تین جہات کے جہان میں علامت جنم لیتی ہے۔ یہ لاشعور کی انتہائی گہرائی میں موجود تخلیقی سرچشمے سے پھوٹتی ہے اور اجتماعی لاشعوری عوامل کے سہارے قرنوں کی ذہنی تاریکیوں کو منور کرتی ہے لیکن لاشعور یا اجتماعی لاشعور کی اہمیت کے باوجود علامت کی تشکیل میں فن کار کی تخلیقی قوت کی حیثیت فاعلی ہوتی ہے۔ اس میں صرف لاشعور کی کار فرمائی نہیں ہوتی بلکہ شعور بھی یکساں طور پر شریک کار ہے۔ دوسری طرف یہ بھی حقیقت ہے کہ علامت صرف فن کار کی ذاتی چیز نہیں ہوتی بلکہ پورے معاشرے کی میراث ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے شعور اور لاشعور کی حدِ فاصل یہاں بے معنی ہے۔

علامت دراصل فن کار اور قاری کی باہمی تخلیق ہوتی ہے۔ اور وجوہات کے علاوہ اس چیز کے باعث بھی علامت میں تخلیقی ابہام اور اظہار کی غیر قطعیت

پیدا ہو جاتی ہے جو علامتی نظام میں وسعت اور ہمہ سمتی حرکت کو جنم دیتی ہے۔ کوئی تجربہ جب فن کار کے ہاں سے جسم حاصل کر کے قاری کے ہاتھوں پہنچ جاتا ہے تو قاری بھی ایک "اُلٹے تخلیقی عمل" میں مبتلا ہو کر فن کار اور تجربے کے رشتے کی باز آفرینی کرتا ہے اور اس طرح قاری اور تجربے کے درمیان بھی ایک علامتی رشتہ پیدا ہو جاتا ہے۔ حسن عسکری نے لکھا ہے:۔

"علامتی ادب کا سب سے پہلا کرشمہ یہ ہے کہ وہ اشیاء اور ان کے دیکھنے والوں کے درمیان معانی کے رشتے کو ختم کر دیتا ہے اور ان کو ایسی مطلقیت عطا کرتا ہے جو شے اور ناظر دونوں کو تنہا کر دیتی ہے۔ یہ عمل یہیں پر ختم نہیں ہوتا۔ بلکہ ایسی مطلقیت اور تنہائی کے وجود میں آنے کے بعد حقیقت اور اس کا مشاہدہ کرنے والے، تمثیلی اور علامتی رشتے میں مربوط ہو جاتے ہیں۔ اس طرح اشیاء اور باشعور نفوس کے درمیان مادی اور منطقی رشتوں کو توڑ کر تمثیلی اور علامتی رشتوں کی تشکیل انجام پاتی ہے۔" (۴)

شے اور ناظر کے درمیان معانی کے رشتے کو ختم کرنے کا یہ عمل ناظر کے تجسس، اس کے جمالیاتی ذوق، اس کی حیرت اور شے کی پُراسراریت میں اضافہ کرتا ہے، اس کا مطلب یہ نہیں کہ علامت میں انتقالِ معنی کا اصول کار فرما نہیں ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ علامت میں معانی کے انتقال کی نوعیت بالکل مختلف ہوتی ہے۔ اسی لئے سوسین کے لینگر اور ریڈ ہیڈ نے "معانی" کے بجائے امپورٹ IMPORT کا لفظ استعمال کیا ہے جو "معانی" سے زیادہ وسیع اور ہمہ گیر ہے۔ کسی تخلیق میں معانی کی یہی نوعیت

اس کے جمالیاتی کردار کی ضامن ہوتی ہے۔ اعلیٰ ادب ہمیشہ علامتی ہوا کرتا ہے۔ عام ادب اور تخلیقی یا علامتی ادب میں جو فرق ہے۔ وہ قطعیت اور عدم تعین یا بیانیہ اور تخلیقی نوعیتوں کا فرق ہے۔ تجربہ کا سپاٹ، بیانیہ اور سطحی و قطعی اظہار اعلیٰ ادب کی خصوصیت نہیں۔ ادب ہمیشہ علامتوں، استعاروں، رمز و ایما، داخلیت اور تخلیقیت سے پہچانا جاتا ہے۔ کیونکہ ان ہی عناصر سے مواد فارم بن سکتا ہے۔

ادب میں علامتوں کا استعمال کئی طرح سے ہوتا ہے۔ کہیں الفاظ یا زبان سے کہیں تصورات سے، اور کہیں پیکروں سے۔ کہیں پر کردار یہ کام انجام دیتے ہیں اور کہیں واقعات علامتی روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ اس لئے یہ مفروضہ بے بنیاد ہے کہ ادب میں صرف زبان یا الفاظ کے ایک خاص استعمال سے ہی علامتوں کی تشکیل ہوتی ہے۔ اگرچہ علامت کی ترسیل زبان کے ذریعہ ہی سے ممکن ہے۔ کیوں کہ "زبان سے آگے جانے کا راستہ بھی زبان ہی سے ہو کر گزرتا ہے"۔ لیکن زبان کا علامتی استعمال علامتی فکر سے الگ کوئی معانی نہیں رکھتا۔ دراصل علامتی لفظ اور علامتی فکر ــــ دونوں ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ اس کے علاوہ علامتوں کے استعمال کی ایک اور سطح بھی ہے۔ یعنی کبھی کسی ادبی تخلیق میں لفظ، کردار یا کوئی واقعہ بطور علامت استعمال ہوتا ہے جس سے پوری تخلیق کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے اور کبھی پوری تخلیق علامتی روپ اختیار کر لیتی ہے۔ ادبی علامت اور علامتی ادب میں اس طرح یہی فرق ہے کہ آخر الذکر ایک علامتی کل ہوتی ہے جبکہ اول الذکر اس کل کے جز کا کام دے دیتی ہے۔ علامتی تخلیق کے عناصر تخلیق سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتے بلکہ پوری تخلیق کے اجزا بن کر اس کی مکمل ساخت کو تشکیل دیتے ہیں۔ علامتی تخلیق میں استعمال ہونے والی ان جزوی علامتوں کے معنی تخلیق کے امپورٹ کا حصہ نہیں ہوتے۔ یہ ضرور ہے کہ فن کار اس امپورٹ کے لئے ان سے مدد حاصل کرتا ہے۔

علامتیں کبھی خالص فن کار کے تخیل اور تخلیقی سرچشموں سے پھوٹتی ہیں اور کبھی اساطیر، مذہب، تہذیبی روایات، سماجی و سیاسی افکار، طب، سائینس، مظاہر فطرت وغیرہ سے اخذ کی جاتی ہیں۔ اس لحاظ سے علامتوں کی کئی قسمیں ہیں۔ مثلاً اساطیری اور مذہبی علامتیں، اساطیری یا مذہبی قصوں، کرداروں یا واقعات سے اخذ کی جاتی ہیں۔ اساطیر اور مذاہب کو علامتوں کی سب سے زرخیز کھیتیاں کہا گیا ہے۔ چنانچہ اسطور سازی اور مذاہب بذات خود مکمل روحانی اور علامتی صورتیں ہیں۔ اساطیری قصّے اور کردار مثلاً موسیٰ، اپالو، زیوس، ہنا، جلجامیش، انخا، پشتم گہرے تخیل کی تخلیق ہیں۔ فن کار انہیں اپنے فن میں منتقل کرتا رہتا ہے اور ان سے بنیادی اور کائناتی حقایق کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی طرح مذہبی شخصیات اور مذہبی واقعات سے ادب کو علامتوں کی ایک بہت بڑی دولت مل جاتی ہے۔ عیسیٰ کی صلیب، ضرب کلیم، کوہ طور، نوح کی کشتی، رام کا بن باس، گوتم کی تپسیا، آتش نمرود، غار حرا کے دروازے پر پھیلا ہوا مکڑی کا جالا، کربلا کا واقعہ جیسی تلمیحات سے علامتی ادب نے ہمیشہ روشنی حاصل کی ہے۔ کچھ علامتیں تہذیبی اور تاریخی ہوتی ہیں جو قوموں کے تہذیب و تمدن اور تاریخ سے تعلق رکھتی ہیں۔ اجنتا اور ایلورا کے غار، وادیِ نیل، تاج محل، سومناتھ کا مندر، سکندر، سکندر اور پورس کی جنگ، گنگا اور ہمالہ، چنگیز جیسے کردار، واقعات اور مقامات گہرے علائم کے طور پر استعمال ہو سکتے ہیں، علامتوں کی دو اور قسمیں ہیں، روایتی اور نجی یا تخلیقی۔ روایتی علامتیں عام طور پر وہ علامتیں ہیں جو پہلے سے کسی خاص زبان کے ادب میں مستعمل ہوں اور رائج ہوں۔ کثرت استعمال کی وجہ سے ایسی علامتیں اپنی معنوی تہہ داری کھو چکتی ہیں اور تعین معنی کی وجہ سے نشانات کی سطح اختیار کر لیتی ہیں۔ مثلاً اردو غزل میں گل، بلبل، پروانہ، شمع، رقیب، ناصح، جام وغیرہ اس قسم کی علامتیں ہیں۔ لیکن اگر ان روایتی علامتوں کو کوئی فن کار ایک

وسیع تناظر میں پیش کرے یا ان میں مفہوم کے نئے امکانات دریافت کرے تو یہ تخلیقی یا انفرادی نوعیت کی حامل ہوں گی۔ تخلیقی علامتوں میں فن کار اپنے علامتی اپروچ اور تخلیقی صلاحیتوں کے مطابق لفظوں، کرداروں یا واقعات میں ایک بالکل نیا اور بھرپور تاثر پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس وجہ سے ان میں زیادہ ابہام معنی کا عدم تعین اور زیادہ وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی ہے۔

علامتوں کی ان تمام قسموں کا اگر بہ نظر غائر مطالعہ کیا جائے تو معلوم ہوگا کہ دراصل ادب میں استعمال ہونے والی تمام علامتیں تخلیقی اور بہت حد تک ذاتی ہوتی ہیں۔ اساطیری اور مذہبی یا تاریخی اور تہذیبی و روایتی علامتوں کے طریقہ استعمال اور علامتوں کے ادراک میں فن کار کی اپنی انفرادیت اور تخلیقیت کام کرتی ہے یعنی یہ فن کار کی سوچ پر منحصر ہے کہ وہ اساطیری یا تاریخی یا مذہبی علامتوں کو کن معنوں میں پاتا اور استعمال کرنا چاہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس قسم کی علامتیں ہر فن کار کے یہاں یکساں طریقے سے اور یکساں معنوں میں استعمال نہیں ہوتیں۔ علامتوں کی اس معنوی رنگارنگی میں جہاں مقامی، جغرافیائی، تہذیبی یا معاشرتی عوامل کارفرما رہتے ہیں۔ وہاں فن کار کی انفرادیت اور تخلیقی صلاحیت بھی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ WILLIAM YORK TINDAL: LITERARY SYMBOL P. 5

۲۔ F.S.C NORTHROP & MASON W. GROSS (ED.) A.N. WHITEHEAD — AN ANTHOLOGY P. 561

۳ L. J. LIPKING & A. W. LITZ : LITERARY CRITICISM - A SHORT HISTORY P.606

۴ محمد حسن عسکری "ادب کا علامتی نظام" مطبوعہ سہ ماہی "شعر و حکمت" حیدر آباد شمارہ ۲ ۱۹۷۴

5 L. J. REID : MEANING IN THE ARTS

لینگر کی طرح ریڈ نے بھی مفہوم (MEANING) کی جگہ امپورٹ (IMPORT) کا لفظ استعمال کیا ہے۔ جو نسبتاً زیادہ وسیع اور ہمہ گیر ہے۔ تخلیق میں معنی و مفہوم کی یہی نوعیت اس کے تخلیقی اور جمالیاتی کردار کی ضامن ہوتی ہے۔

صنفی اعتبار سے افسانہ فکشن کی ذیل میں آتا ہے۔ "فکشن" لاطینی لفظ ہے جس کے معنی ہیں: "بنانا" (MAKING) یا "سنوارنا" (FASHIONING) اس اعتبار سے افسانہ وہ نثری صنف ہے جو فن کار کے تخیل کی مدد سے خلق ہوتی ہے اور اس کے لیے یہ ضروری نہیں کہ کسی صداقت پر مبنی ہو۔ اسی لیے فکشن کی ذیل میں خود نوشتہ سوانح حیات، تواریخ اور اس طرح کے نثر پارے نہیں آتے جن کی بنیاد لازماً شہادتوں اور صداقتوں پر ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانے کا دائرہ نگار کل موجود حقیقت کے علاوہ تخیل کی تخلیق کردہ حقیقت پر بھی ہے۔ خالص لغوی مفہوم میں فکشن کی ذیل میں عام طور پر وہ بیانیہ نثری تحریریں رکھی جا سکتی ہیں جن میں تخلیقی اور تخیلی سطح پر واقعات،

صنف افسانہ کے تخلیقی امکانات

مناظر یا کرداروں کی مدد سے زندگی کو پیش کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ شمس الرحمان فاروقی کے خیال میں فکشن کی ذیل میں ناول یا افسانہ ہی آسکتا ہے۔ کیونکہ یہ دونوں اصناف تخلیقی اور اظہار کے اعتبار سے باہم مربوط ہیں۔ فاروقی صاحب داستانوں، عوامی کہانیوں (FABLES)، بچوں کی کہانیوں (FAIRY TALES) یا تمثیلوں کو اس لیے فکشن سے خارج قرار دیتے ہیں کہ انہیں زبانی بیان کی تکنیک میں لکھا یا بیان کیا جاتا ہے یا ان کا تاثر زبانی بیان کا ہوتا ہے۔ فکشن کی تعریف میں وہ لکھتے ہیں کہ یہ "وہ تحریر ہے جس میں زبانی بیان کا عنصر یا تو بالکل نہ ہو یا بہت کم ہو، جس کے ذریعہ کسی بات کو بین طور پر ثابت یا رد نہ کیا جا سکا ہو اور جس کے کرداروں میں کوئی ایسی بات ہو جس کی بنا پر ہم ان سے انسانی جذبات کے دائرے میں رہ کر معاملہ کر سکیں"۔[۱] خالص نثری تحریر میں تاریخی واقعات اور عوامل کی دستاویزات، سائنس، عمرانیات، معاشیات یا اس طرح کے دیگر علوم کی تحریریں آتی ہیں۔ ان سب تحریروں کا بنیادی وصف منطقی ترتیب اور وضاحت ہے۔ جب کوئی نثری تحریر فکشن کی حدود میں داخل ہوتی ہے، تو اس میں یکایک تغیرات پیدا ہو جاتے ہیں۔ خالص نثری (علمی) تحریر کا مقصد معانی کا میزان تیار کرنا ہے۔ جبکہ فکشن کی سطح پر نثری تحریر واقعات و حالات کے تخلیقی و تخیلی اظہار کو اس سطح تک پہنچاتی ہے۔ جس کے امکانی وجود کو پڑھنے والا رضامندی سے قبول کر لے۔ اس طرح دیکھیں تو نثری اصناف میں فکشن یا مختصر افسانہ کے تخلیقی وجود کی پہچان آسان ہو گی۔ مختصر افسانہ کی صنف کے فنی یا تخلیقی ہونے کے سلسلے میں ناقدین ادب مختلف الرائے ہیں۔ محمود ہاشمی نے اپنے ایک مضمون میں افسانہ کو خالص ادب کے دائرے سے خارج قرار دیا ہے۔ اور صرف شاعری، مصوری اور موسیقی کو فن کا نام دیا ہے۔ انہوں نے سیوسن کے لینگر کا حوالہ دیتے ہوئے خیال ظاہر کیا ہے کہ رمز و کنایہ اور علامت محض شاعری کی چیزیں ہیں اور یہی اسے نثر سے الگ کرتی ہیں۔[۲] کم و بیش اسی قسم

کی رائے شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے متعدد مضامین میں ظاہر کی ہے۔ لیکن جب ہم فکشن اور خالص نثری تحریروں کے فرق اور تخلیقی عمل کو مدنظر رکھتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ کو تخلیقی یا "خالص ادب" کے دائرے سے خارج کرنے میں مذکورہ بالا ناقدوں کی رائے صحیح نہیں ہے۔ محمود ہاشمی نے اپنے اسی مضمون میں اپنے بیان کی تردید کی ہے اور قرۃ العین حیدر یا سریندر پرکاش کے افسانوں میں تخلیقی عناصر نیز علامتی برتاؤ کی نشاندہی کی ہے۔ اسی طرح شمس الرحمٰن فاروقی نے انور سجاد اور قمر احسن سے متعلق اپنے مضامین میں ان کے علامتی برتاؤ کی تلاش کی ہے۔

تخلیقی عمل کی نوعیت شعروادب کی تقریباً تمام تر اصناف میں یکساں ہوتی ہے۔ افسانہ کی صنف تخلیقی اعتبار سے کم و بیش ان ہی اصول وضوابط سے علاقہ رکھتی ہے جو شعر کے لئے لازمی قرار دیئے گئے ہیں۔ یعنی ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ شعر کہتے وقت فن کار کو ایک طرح کے تخلیقی عمل سے گزرنا پڑتا ہے اور افسانہ دوسرے طریقے کے تخلیقی عمل کا تقاضا کرتا ہے۔ افسانہ نگار بھی تخلیقی فنکار ہونے کے ناطے اپنی تخلیقی توانائی کو بروئے کار لاکر زندگی کے تجربوں کو فنی صورت بخشتا ہے اور اس طرح نادیدہ حقائق کی تخلیق کرکے انکشاف حقیقت کرتا ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر لازمی ہے کہ اظہار سے قبل خارجی شے کے ادراک کی منزل آتی ہے جو تجربے کی تشکیل کا سبب بن جاتی ہے۔ کسی بھی خارجی حقیقت کو دیکھنے، سمجھنے اور سب سے بڑھ کر محسوس کرنے کا انداز اور معیار فن کار کے یہاں عام آدمی کے انداز و معیار سے مختلف ہوتا ہے۔ طرزِ ادراک ہی پر فنی اظہار کی صورتیں متشکل ہوتی ہیں۔ خارجی حقیقت کا ادراک تجربے کی شکل میں فن کار کی شخصیت کا جزو بن جاتا ہے، اس کے اندرون میں جذب ہوتا ہے اور پھر وجدان اور احساس کی سطح پر اپنا اظہار پاتا ہے۔ نتیجہ کے طور پر خارجی حقیقت تخلیقی عمل کی چھلنی میں سے چھن جاتی ہے اور اس کے وہی عناصر سطح پر رہ پاتے ہیں یا جن

سے ایک نئی اور بالکل مختلف حقیقت تشکیل پاتی ہے اور جس کا اظہار لفظوں، رنگوں یا دوسرے ذرائع سے ہوتا ہے۔ اس فنی حقیقت کا اظہار چاہے انتہائی جامع اور مختصر طور پر شعر کی صورت میں ہو یا افسانے کی صورت میں — یہ دراصل فارم کا مسئلہ ہے جو فن کار کی طبیعت، اس کی دلچسپی اور اس کی تخلیقی صلاحیتوں سے تعلق رکھتا ہے۔ بڑا فن کار ان اصناف میں بھی تخلیقی قوت کا جادو جگا سکتا ہے جو اراوی کاوشوں اور صناعی کا تقاضا کرتی ہیں۔ افسانہ کو صنفی اعتبار سے غیر تخلیقی یا کم تخلیقی قرار دینا اس لحاظ سے بے معنی ہے۔ کلینتھ بروکس نے لکھا ہے کہ "شعر سے فکشن کی جانب جاتے ہوئے نقاد کو اپنے طریقوں میں بنیادی تبدیلیاں کرنے کی ضرورت نہیں۔"[۱] یہاں تنقید کے طریقہ کار کی یکسانیت دراصل دو طرح کی ہیئتوں کی تخلیقی یکسانیت کا نتیجہ ہے۔ اردو میں علامتی افسانے سے سکّہ بند نقاد کے جز بز ہونے کا سبب یہ رہا ہے کہ اردو میں علامتی برتاؤ کی روایت زیادہ تر شاعری میں ہی قدیم اور مستحکم رہی ہے اور اسے ناقد بھی میسّر رہے ہیں جبکہ افسانہ نسبتاً مختصر عرصہ سے لکھا جا رہا ہے اور اس عرصہ کا بھی زیادہ تر حصہ اس صنف کے لیے غیر تخلیقی ہی رہا ہے۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ افسانہ اور ناول کے سلسلے میں یہ مفروضہ مقبول تھا کہ ان دو اصناف کے تحت شمار کی جانے والی تحریریں سماجی دستاویزات کا درجہ رکھتی ہیں اور یہ خالص ادب کے دائرے سے خارج ہیں۔ لیکن یہ مفروضہ مغرب میں بھی رد ہو چکا ہے اور ہمارے یہاں کے جدید افسانہ نگاروں نے بھی اس کے غلط ہونے کا ثبوت پیش کیا ہے۔ ہمارے یہاں اس طرح کے مفروضوں کو سینے سے لگائے رکھنے والے نقادوں نے یہ فرض کر لیا کہ چونکہ فرانس میں علامت نگاری کی تحریک کو صرف شاعروں نے ہی پروان چڑھایا۔ اس لیے رمزی اور علامتی برتاؤ محض شعر کی ہی چیز ہے۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ خود علامت نگاری کی تحریک بودلیر کے توسط سے ایڈگر ایلن پو کے

افسانوں کی مرہونِ منت ہے اور یہ بھی قابلِ غور بات ہے کہ اس تحریک سے قبل دنیا کی بیشتر زبانوں میں بڑی بڑی نثری تخلیقات (مثلاً موبی ڈک) پیش ہوئی تھیں جو اپنی رمزی اور تخلیقی توانائی کے سبب حوالوں کا درجہ رکھتی ہیں۔

صنفی اعتبار سے مختصر افسانے میں تخلیقیت اور رمزیت کے عنصر کا ایک جواز تو یہ ہے کہ داستان یا ناول کے مقابلے میں یہ صنف اختصار اور اجمال کا تقاضا کرتی ہے۔ اور ظاہر ہے کہ اختصار کی وجہ سے اس میں گنجینۂ معنی کا طلسم ہونا فطری ہے۔ یعنی جو موضوع ناول اور اس سے بڑھ کر داستان کے کئی کئی صفحات پر پھیلا ہوتا ہے وہی موضوع افسانے میں نہایت جامع شکل میں پیش ہو سکتا ہے اس لئے کہا گیا ہے کہ ناول قاری کو دیتا زیادہ ہے جبکہ افسانہ قاری سے مانگتا زیادہ ہے ـــــ فریڈرک 'بی' پرکسن نے لکھا ہے کہ مختصر افسانہ کی حیثیت طویل (یعنی ناول) کے مقابلے میں وہی ہے جو پہاڑ کے مقابلے میں ہیرے کی ہے۔ ایک اچھا افسانہ عظیم، غیر معمولی اور کم یاب ذہن کی پیداوار ہوتا ہے۔ (۴) ہاتھورن کے افسانوں "TWICE - TOLD TALES" کا جائزہ لیتے ہوئے ایڈگر ایلن پو نے خیال ظاہر کیا ہے کہ اعلیٰ ترین ذہن کی بہترین جائے ورزش نثری حصے میں افسانہ ہی ہے۔ طویل نظم کو فریب محض اور رزمیہ آرٹ کو ناپختہ ذہن کی پیداوار قرار دیتے ہوئے پو نے مزید کہا ہے کہ "غایت اختصار عیب ہے لیکن غایت طوالت ناقابلِ معافی گناہ" (۵) پرکسن اور پو افسانے کو اس کے اختصار کی وجہ سے ناول پر ترجیح دیتے ہیں۔ برینڈر میتھوز بھی اسی بنا پر افسانے کو ناول سے بہتر صنف قرار دیتے ہیں۔ "فلاسفی آف دی شارٹ اسٹوری" میں انہوں نے افسانے کی دوسری خصوصیات کی طرف بھی اشارہ کیا ہے، وہ لکھتے ہیں:۔

"افسانہ نگار کو لازمی طور پر اختصار، جامعیت اور غایت جامعیت سے کام لینا ہوتا ہے...... ایسا شخص جب

کے یہاں اختراع کی صلاحیت، جامعیت اور فن کاری
نہیں ہے کبھی افسانہ نگار کی حیثیت سے کامیاب
نہیں ہوتا۔" (۶)

روسی ادیب چیخوف کے خیال میں افسانہ چھوٹی چیزوں کو زندہ بنا دینے کا دوسرا نام ہے۔ وہ افسانہ نگار کے لئے فن کے رموز و اسرار سے واقفیت پر زور دیتے ہیں۔ اپنے ایک خط میں ایک افسانہ نگار کے فن پر رائے دیتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے،

"تمہارے افسانوں میں وہ جامعیت نہیں جو چھوٹی چیزوں
کو زندہ بنا ڈالے۔ تمہارے افسانوں میں ہنرمندی بھی پائی
جاتی ہے، ذہانت اور ادبی احساس بھی لیکن ان میں آرٹ
بہت کم ہوتا ہے........ ایک پتھر سے چہرہ بنانے
کے معنی یہ ہیں کہ اس میں سے وہ تمام حصے کاٹ کر پھینک
دیئے جائیں جو چہرہ نہیں ہیں۔" (۷)

چیخوف کے اس آخری جملے میں افسانے کے تخلیقی کردار کا جواز موجود ہے اور یہ بات عیاں ہے کہ افسانے کا فن سخت قسم کے ردّ و قبول کا فن ہے، اختصار اور جامعیت کا فن ہے، غیر ضروری تفصیلات اور وضاحت سے احتراز کا فن ہے۔ ولیم جیمز نے NOTE BOOKS میں افسانہ کے فن کو ایک مشکل فن قرار دیا ہے۔ ان کے خیال میں مختصر سانچوں میں باتوں کا بیان سخت ریاض چاہتا ہے اور یہ کہ افسانہ "خوبصورت، چمک دار، تیز اور نمایاں ہیرا ہے" (۸)

اس بحث سے یہ نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ جامعیت اور اختصار کے پیش نظر افسانے میں فنی اعتبار سے رمزی اور علامتی برتاؤ کے امکانات موجود ہیں اور کوئی بات اس طرح کے برتاؤ میں مانع نہیں ہے۔

افسانے میں علامت نگاری کی سطح شعر کی علامتی سطح کے عین مطابق ہوتی ہے لیکن شعر میں زیادہ تر زور جہاں زبان یا لفظ کے علامتی اور استعاراتی مفہوم پر ہوتا ہے وہاں افسانہ میں مفہوم کا بار زبان کے علاوہ کردار، پلاٹ، مکالمہ، عمل اور منظر وغیرہ اجزاء بھی اٹھا لیتے ہیں۔ اس بات کو بھی آسانی کے ساتھ رد نہیں کیا جا سکتا کہ شعر بھی اسی طرح کے علامتی اور تخلیقی عمل کا حامل ہوتا ہے۔ یعنی شعر بھی نادیدہ، طلسمی اور حیرت ناک دنیا کی تخلیق کرتا ہے، واقعہ اور کہانی پیش کرتا ہے اور کردار، عمل، منظر اور مکالمے کا احساس دلاتا ہے مثلاً میر کا یہ بظاہر سادہ سا شعر لیجیے ؎

نازکی اُن کے لب کی کیا کہیئے
پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

اس شعر میں جو صورت حال DRAMATISED پیش ہوئی ہے اس میں متکلم شعری کردار (راوی) کے علاوہ "اُن" اور "کہیئے" کے الفاظ سے دوسرے کرداروں، اُن کے مکالمے، عمل اور ساتھ ہی ایک خاص منظر کا احساس بھی ملتا ہے۔ متکلم شعری کردار وہاں سے آیا ہے جہاں موجود اور مخاطب کردار یا کرداروں میں سے کوئی جا نہیں سکا ہے اور وہ اس کردار کے اوصاف بیان کر رہا ہے۔ جس کے بارے میں جاننے کا مخاطبین کو اشتیاق ہے، یہی اشتیاق انہیں متکلم (راوی) سے بار بار استفسار کرنے پر اکساتا ہے۔ راوی اس طرح کے جواب دے کر کہ "آپ اس کے لب کی نازکی کی بات کرتے ہیں وہ تو گلاب کی پنکھڑی جیسا ہے"، نازک بھی حسین دلفریب بھی" اُن میں اشتیاق کو اور بڑھاتا ہے۔ اس طرح شعر میں ممدوح "اوصاف کو بیان کرنے والا اور اس بیان کو اشتیاق سے سننے والا (یا والے) —— تین طرح کے کردار ہیں اور ان کے مکالمے کے پیچھے وہ ACT یا SPEECH ACT بھی ہے جس کا ذکر نہیں ہے۔ لیکن جو آسانی کے ساتھ محسوس کیا جا سکتا ہے۔ یعنی شعر میں کردار، عمل، واقعہ اور کہانی موجود ہے اگرچہ یہ اوپری سطح پر ظاہر نہیں ہو پاتے۔ یہ غزل کا شعر ہے جو اختصار اور جامعیت اپنے

لوازمات کی صورت میں رکھتا ہے۔ نظم اور پھر نثری نظم میں تو اس کی مثال زیادہ آسانی سے ملتی ہے۔ دراصل اظہار کی منزل سے قبل تجربے کی نوعیت افسانے اور شعر میں یکساں ہے۔ دونوں میں اگر فرق ہے تو یہ کہ افسانہ میں افسانہ (بہ معنی کہانی) مقدم ہوتا ہے اور زبان موخر ہوتی ہے جبکہ شاعری میں زبان مقدم ہوتی ہے اور باقی موخر۔ شعر میں زبان کی اہمیت اور افسانے سے اس کے تقابل کے تعلق سے شمس الرحمن فاروقی لکھتے ہیں :

> "نظم تجربے کی ترفیع یعنی HEIGHTENING کی جس سطح پر
> پہنچ میں آتی ہے وہ زیادہ تر اس کی زبان کی مرہون
> منت ہوتی ہے۔ افسانہ نگار کو مکالمہ، روداد، بیانیہ
> سے کام لینا پڑتا ہے۔ ان تمام حالات میں ترفیع کا مفقود
> ہو جانا لازمی ہے۔" (۹)

فاروقی صاحب کا یہ کہنا صحیح ہے کہ شعر میں سب سے زیادہ اہمیت زبان کی ہے اس میں بلکہ پورا افسانہ دو مصرعوں میں بھی بیان ہو سکتا ہے لیکن یہ اصناف کے مزاج اور ان کی اپنی پہچان کا معاملہ ہے جس کا فن کے تخلیقی اور ہنری کردار سے زیادہ تعلق نہیں۔ کیونکہ اہمیت صرف زبان کا ہی معاملہ نہیں بلکہ ایک مخصوص طرز ادراک کا نام بھی ہے۔ بیانیہ میں ترفیع (HEIGHTENING) کا مفقود ہو جانا اس لئے ضروری نہیں کہ افسانے کے عناصر کو ایک اکائی کی صورت متشکل کرنے میں ترفیع کا عمل دخل بہر حال موجود ہے۔ جس طرح شاعری میں "زبان کا سکہ جتنا کھرا ہو کھنکنے سے متعین ہو جاتا ہے" اسی طرح افسانہ میں زبان کے ساتھ ساتھ باقی ماندہ عناصر کی ترتیب، ان کی ہم آہنگی اور ان کے تخلیقی برتاؤ سے ہمہ جہت کیفیت پیدا ہو سکتی ہے۔ شعر کے لئے بھی زبان کے تعلق سے ہی نہیں بلکہ دوسرے لوازمات میں

مثلاً عروض، آہنگ، ردلیف و قافیہ وغیرہ۔ یہ الگ بات ہے کہ اب عروض و آہنگ کے روایتی تصور سے انحراف دیکھنے میں آتا ہے جس طرح افسانہ میں بعض لازمی عناصر کا تصور بدل گیا ہے۔

اس حقیقت سے قطع نظر، کہ شاعر زیادہ تر زبان کے تخلیقی امکانات کو بروئے کار لاتا ہے، افسانہ اور شاعری دونوں کے لیے ارتکاز کی یکساں صلاحیت ضروری ہے ارتکاز کی بے پناہ صلاحیت (جسے شاعرانہ صلاحیت بھی کہا گیا ہے) کے بغیر افسانے کے جوڑ جہاں نہاں سے کھل جاتے ہیں، اس کی وحدت تاثر مجروح ہوتی ہے اور تجربے کی سالمیت کو نقصان لاحق ہوتا ہے۔ افسانے کی بساط کو تنگ قرار دیئے جانے کی وجہ یہ بھی ہے کہ افسانے کی بنیادی اکائی یعنی واقعہ کو سطحی معنی میں لیا جاتا ہے۔ یہ سمجھنا غلط ہے کہ واقعہ صرف وہ ہے جس کی تصدیق ہو سکے۔ تاریخ اس واقعہ کو اہمیت دیتی ہے جس کا عملاً صدور ہو چکا ہو۔ لیکن افسانوی واقعہ کے سلسلے میں صدور ہونے کی کوئی قید نہیں ہے۔ اس طرح واقعہ، جسے افسانے کی بنیادی اکائی تصور کیا جاتا ہے، فن کار کے تخلیقی تخیل سے یک گونہ معاملت کے نتیجہ میں یکسر خیالی ہی نہیں بلکہ ہمہ جہت ہو سکتا ہے۔ اس اعتبار سے پلاٹ کا روایتی تصور بھی بے معنی ہے۔ پلاٹ، کردار، عمل، واقعہ اور خیال کی ترکیب ہے اور یہ ترکیب کسی خارجی ترتیب و تنظیم کی پابند نہیں ہوتی۔ بلکہ افسانہ نگار کی ذہنی اقلیم میں داخلی رو کے تحت اپنا سفر طے کرتی ہے۔ افسانہ نگار ایک بات پیش کرنے کے لئے اسے کئی حوالوں سے بامعنی اور شدید بناتا ہے، وہ جن اشاروں سے کام لیتا ہے ان کو پیش کرنے کا ذریعہ زبان ہے۔ یوں افسانے کی متعدد معنوی جہتیں ایک خودکار وضع میں ڈھل کر اسے ایک ایسے لسانی اسلوب سے مالا مال کرتی ہیں جس میں تجربہ اور زبان مل کر ایک اکائی کی تشکیل کرتے ہیں۔ چنانچہ اس امر کے پیش نظر افسانے میں پیش ہونے والا مواد افسانے کی زبان بن جاتا ہے۔

صنفی اعتبار سے تخلیقی امکانات کی توثیق و تصدیق جدید افسانے سے ہوئی اور اس قدر کہ روایتی افسانہ کا بیش تر سرمایہ اس سلسلے میں زیادہ رہنمائی نہیں کر سکتا۔ افسانہ میں علامتی اور رمزی برتاؤ ایک رجحان کی صورت میں دورِ جدید کی پیداوار ہی سہی۔ لیکن یہ بات طے ہے کہ صنفی اعتبار سے اس کے تخلیقی کردار میں کوئی چیز مانع نہیں آتی۔ شعر میں علامت کا تصور پہلی نظر میں زبان یا الفاظ کے ساتھ وابستہ ہو جاتا ہے اور پھر الفاظ کے پیچھے چھپی ہوئی ساری تمثیلی اور تخلیقی دنیا علامتی معنویت کی حامل نظر آتی ہے۔ اس کے برعکس افسانے میں بنیادی اکائی چونکہ واقعہ ہے اس لیے زبان کے مقابلے میں زیادہ تر واقعہ کی علامتی کیفیت اپنی طرف متوجہ کرتی ہے اس میں کردار، فضا، مکالمہ اور عمل سبھی شامل ہیں۔ کہیں افسانے میں کردار علامت کے روپ میں ملتا ہے اور کہیں منظر سے علامتی معنویت ابھرتی ہے، اور پھر بیانیہ مختلف یا متعدد جزوی علامتوں کو ایک کل کی صورت دے دیتا ہے۔ یوں پورا واقعہ یا پورا افسانہ ایک علامتی اکائی (SYMBOLIC UNIT) بن جاتا ہے۔ اس قسم کا فن پارہ وضاحت، قطعیت اور سطحیت کا ابطال کر کے تخلیقی حسن، معنوی وسعت اور گہرائی کا احساس دلاتا ہے۔

پس افسانہ کا اصل حسن اس کے اجمال و اختصار اور ارتکاز میں کھلتا اور پروان چڑھتا ہے۔ اس صنف کی تخلیقی بساط غیر محدود ہے۔ ایک اچھا افسانہ تخیل و بصیرت کا کرشمہ بھی ہوتا ہے اور تجربے کی تجسیم بھی۔ شعر کی طرح اس کی بھی دو سطحیں ہو سکتی ہیں۔ یعنی ظاہری اور علامتی۔ موخر الذکر سطح کے سلسلے میں افسانہ نگار کی تخلیقی قوت، تجربے کی گہرائی، زبان کے خلاقانہ استعمال، داخلیت، اظہار کی قوت اور افسانوی ہیئت سے گہری واقفیت ضروری ہے۔

حواشی

۱۔ شمس الرحمان فاروقی: اردو افسانہ' روایت اور مسایل

(مرتبہ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ) ص ۷۰۱

۲۔ محمود ہاشمی: "تخلیقی افسانہ کا فن"۔ اردو افسانہ روایت اور مسایل

ص ۴۸۸۔ ۴۸۹

۳۔ بحوالہ ڈاکٹر حامدی کاشمیری: "پریم چند کی تعین قدر"۔۔۔

اردو افسانہ روایت اور مسایل ص ۱۸۴

۴۔ F.B. PRIKSON : DEVIL PUZZLERS & OTHER STORIES

بحوالہ وہاب اشرفی: "افسانے کا منصب" مطبوعہ ماہنامہ شب خون

شمارہ ۶۴

۵۔ ۶۔ ۷۔ ۸۔ بحوالہ ایضاً

۹۔ شمس الرحمٰن فاروقی: شعر، غیر شعر، نثر ص ۱۹۹

٭٭٭٭٭٭

اردو کے مختصر افسانے نے جس زمانے میں آنکھ کھولی وہ سماجی اور سیاسی اعتبار سے انتشار کے ساتھ ساتھ ایک طرح کی بیداری کا بھی زمانہ تھا جس کا آغاز ۱۸۵۷ء کے انقلاب سے ہوا تھا اور جس نے بیسویں صدی کے آغاز تک اجتماعی زندگی کے ہر شعبے کو اپنی لپیٹ میں لے لیا تھا۔ سن ستاون کے ہوش ربا واقعات نے خوف اور مرعوبیت کی جو عام فضا پیدا کی تھی اس کے اثرات ہندوستانی دل و دماغ پر نصف صدی سے زیادہ عرصہ کے لئے مسلّط رہے، مذہبی اور معاشرتی اصلاح اور ثقافتی تجدّد کی وہ تحریکیں، جو انیسویں صدی کے نصف آخر میں ابھریں، دراصل ان ہی اثرات کے ذیل میں آتی ہیں۔ بیسویں صدی کے آغاز میں انفعالیت

○ اردو افسانہ میں علامتی برتاؤ ــــ روایت اور تجربہ

اور مجہولیت کی فضا ختم ہونا شروع ہوئی اور ایک فعال بیداری کے دور کا آغاز ہوا۔ قومی رہنماؤں اور کارکنوں کی توجہ مذہب اور معاشرت سے ہٹ کر براہِ راست ملکی سیاست اور سیاسی مسائل کی طرف مبذول ہونا شروع ہوئی۔ حالات کی کشاکش نے سیاسی جماعتوں کو نئے نصب العین بنانے پر مجبور کیا۔ شاعروں کے طرزِ فکر میں انقلاب کی روشنی پیدا کی اور نثر کی جیتی جاگتی اصناف کو اصلاح کا منصب سونپا۔ یہی وہ دور ہے جب پریم چند نے اردو میں افسانہ نگاری کا آغاز کیا اور ملکی سیاست اور حالات کو بھانپ کر کہانی کو زندگی کے قریب لانے کی کوشش کی۔ "سوزِ وطن" کے دیباچے میں پریم چند ابتدائی دور کے شعری سرمائے کو عاشقانہ غزلوں اور داستانوی ورثہ کو سفلہ قصوں سے تعبیر کرتے ہوئے ادب میں حُبِ وطن کے جذبے اور ساتھ ہی اصلاح پر زور دیتے ہیں۔ چنانچہ "سوزِ وطن" کے پانچوں افسانے حُبِ وطن اور ایثار و قربانی کا درس دیتے ہیں۔ یہ افسانے داستانوی رنگ کے حامل ہیں۔ بناوٹ، فضا، مزاج، نگارش، حقائقِ زیست سے روگردانی، واقعیت سے گریز، تخیل کی بے لگامی، افسانے کو طربیہ انجام دینے کا رجحان، نیکی اور بدی کی آویزش میں نیکی کو فتح یاب دکھانے کا التزام، قاری کے جذباتی مطالبات کو آسودہ کرنے کی پیہم کوشش —— یہ تمام خصوصیات داستانوں کے اثرات کا پتہ دیتی ہیں۔ اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس نئی صنف سے فن کار کی واقفیت ابھی محدود ہے۔ "سوزِ وطن" کے ضبط ہو جانے کے بعد پریم چند کے یہاں ایک اہم تبدیلی کا احساس ہوتا ہے۔ انگریز حکومت کی طرف سے سخت سنسرشپ کے پیشِ نظر پریم چند کے یہاں سیاسی اور سماجی نظریات کی تشہیر نے پینترا بدلا۔ یعنی اب وہ براہِ راست تبلیغ کرنے کی بجائے حُبِ وطن کے جذبے کو بالواسطہ طریقے سے ابھارنے کی کوشش کرنے لگے۔ مہوبا اور بندیل کھنڈ کے تاریخی کھنڈرات کو دیکھ کر

انہیں ان میں ہندوستان کے شاندار ماضی کا عکس نظر آیا جس سے انہیں یہ تحریک ملی کہ وہ مادرِ وطن کی گذشتہ عظمت کا احساس دلا کر حب وطن کے جذبے کو اجاگر کر سکتے ہیں۔ رانی سارندھا، راجہ ہردول اور گناہ کا اگن کنڈ اسی سلسلے کے افسانے ہیں، جن میں ماضی کے کرداروں کی دلیری، قربانیاں اور ایثار و محبت وطن کے تئیں محبت کے جذبے کو ابھارتی ہے۔ ہر چند کہ یہاں بھی اصلاحی اور مقصدی پہلو حاوی ہے (کہ یہ پہلو ان کے پورے فنی سفر کا ساتھی ہے) لیکن پھر بھی یہ افسانے "سوزِ وطن" کے افسانوں سے بہتر ہیں۔ تاریخی افسانوں کے ساتھ ساتھ پریم چند نے اسی دور میں حج اکبر، سوتیلی ماں، نجات، منتر اور بازیافت جیسے افسانے لکھے جن میں موخر الذکر دو افسانے ایک طرح کی بدمزگی کا احساس دلاتے ہیں۔ مجموعی طور پر پریم چند کا یہاں تک کا افسانوی سرمایہ مقصدیت اور اصلاح پسندی کی نذر ہوا ہے۔ اس کے تجزیاتی مطالعہ سے معلوم ہوتا ہے کہ پریم چند کے یہاں افسانہ تمام تر بیانیہ بن کر سامنے آتا ہے۔ بیشتر اوقات افسانہ نگار کہانی میں خود دخیل ہو کر تبلیغ پر اتر آتا ہے جس سے فنی وحدت اور اس کے غیر وضاحتی کردار کو ضرر پہنچتا ہے۔ کردار آزاد فضا میں سانس لینے کی بجائے افسانہ نگار کے ہاتھوں کٹھ پتلیاں بن جاتے ہیں (مثال: "صرف ایک آواز")۔ پریم چند چونکہ اجتماعیت کے قائل ہیں اس لیے ان کی توجہ فرد کی بجائے انبوہ کے تجربے پر ہے لہذا کرداروں کی نفسیات اور ان کے طبعی ماحول کی پیچیدہ اور گہری منطقوں پر ان کی گرفت مضبوط نہیں ہے جس کے نتیجہ میں کردار ان کی تخلیقی شناخت کا وسیلہ نہیں بن سکے ہیں۔ پریم چند ادب کا افادی تصور رکھتے ہیں، حسن کاری کو جاگیردارانہ دور کی بات سمجھتے ہیں، حسن کے معیار کو تبدیل کرنے پر زور دیتے ہیں اور اس طرح ایک نئی طرز کی جمالیات پر یقین رکھتے ہیں۔ ایک طرف وہ کہتے ہیں کہ وہ حقیقت پسند نہیں ہیں "کہانی میں چیز جیوں کی

تیوں رکھی جائے تو وہ سوانح عمری ہو جائے گی" لیکن دوسری طرف ان کے ابتدائی دو ادوار کے افسانوں سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ "کہانی کی اوپری سطح پر ہی حقیقت کا التباس قائم کرنا چاہتے ہیں" اور وضاحتی طرز اظہار سے کام لیتے ہیں۔ ڈاکٹر شمیم حنفی نے اپنے مضمون "پریم چند کی حقیقت نگاری" میں بجا طور پر لکھا ہے :-

"...... بڑا افسانہ بڑی شاعری کی طرح ایک بڑے
تخلیقی وژن کا محتاج ہوتا ہے اور یہ وژن اسی وقت
اہم بنتا ہے جب اس کی تجسیم کے لئے فن کار کو
معروضی تلازمہ ہاتھ آجائے۔ پریم چند کا وژن ادھورا
اور ان کے افسانوں کا معروضی تلازمہ نیم اطمینان بخش ہے"۔ ع!

تاہم ۱۹۲۰ء کے بعد کا دور پریم چند کے افسانوی فن کا زرخیز دور قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس دور میں عیدگاہ، شطرنج کی بازی، آتما رام، آخری تحفہ، استعفےٰ، پوس کی رات، دو بیل اور کفارہ جیسے افسانے لکھ کر پریم چند نے اپنی ان تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا جو "کفن" میں اپنی تکمیل شدہ صورت میں ملتی ہیں۔ ان افسانوں کے کردار گرد و پیش کے جانے پہچانے کردار ہونے کے باوجود اپنے انوکھے پن کا احساس دلاتے ہیں اور استعاروں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ مثلاً شطرنج کی بازی کے مرزا جی اور میر صاحب "پوس کی رات" کا ہلکو اور اس کا کتا جبرا۔ شطرنج کی بازی میں ایک تمثیلی اور کسی حد تک علامتی سطح ملتی ہے۔ زندگی کی بساط پر کھیلے جانے والی ہار جیت کی یہ بازی برابر جاری رہتی ہے۔ ویران مسجد کی بوسیدہ دیواریں اور شکستہ مینار معدوم ہوتی ہوئی مغلیہ سلطنت کی یاد دلاتے ہیں۔ افسانے کے اختتام پر جہاں شام کا منظر پیش کیا گیا ہے، اندھیرا مغلیہ سلطنت کے غروب ہونے کی طرف اشارہ کرتا ہے "مسجد کے کھنڈروں میں چمگادڑوں نے چیخنا شروع کیا، ابابیلیں آ کر اپنے گھونسلوں سے چمٹیں"۔

یہ منظر علاوہ دوسری باتوں کے ایک مخصوص معنی میں اس دور کے سیاسی اور تہذیبی آشوب کا علامیہ بھی ہے۔ اس طرح پورا افسانہ پریم چند کے ماقبل افسانوں کے مقابلے میں یکبر خا ہونے کی بجائے متعدد معنوی ابعاد کا حامل ہے۔

اس طرح کے افسانوں کی روشنی میں یہ کہنا بے جا نہیں کہ پریم چند اب حقیقت نگاری اور مثالیت پسندی کے درمیان توازن قائم کرنے اور افسانوں میں اپنے مقصد کو فنی لوازمات کے ساتھ برتنے میں دسترس حاصل کر چکے تھے اور یہ کہ "پریم چند کا آرٹسٹ ان کے مصلح پر غالب آچکا تھا" جس کے نتیجے میں ان کے فن میں ہیجان کی بجائے سکوت اور عمق نے جگہ پائی۔ اب وہ اشیاء کی باطنی حقیقتوں کا مطالعہ و مشاہدہ کرنے لگے تھے۔ یوں پریم چند کے پورے تخلیقی سفر میں پختگی کی طرف بڑھنے کا ایک تدریجی عمل ملتا ہے جو ان کے آخری افسانہ "کفن" میں نقطہ عروج کو پہنچتا ہے۔ پریم چند کا یہ شاہکار افسانہ فنی دروبست، وحدت تاثر، طنزیہ فضا، کرداروں کے عمل اور اس کے غیر متوقعہ پن اور مکالموں کے اعتبار سے اردو کے جدید مختصر افسانہ کے بہت قریب ہے۔ اسی لیے جدید افسانہ نگاروں میں سے بعض نے اپنا فنی رشتہ اسی افسانے سے جوڑ دیا ہے۔ گویا "کفن" پریم چند سے تعلق خاطر کا ایک نیا استعارہ قرار پاتا ہے۔ یہ افسانہ باپ بیٹے کے نازک ٹوٹتے جڑتے ہوئے رشتے کی تجزیاتی پرکھ ہے جس میں دونوں کو درندگی کا زنجیر مشترک کیے ہوئے ہے۔ جھونپڑے کے اندر درد زہ سے پچھاڑیں کھاتی ہوئی گھر کی بہو بدھیا کی دل دہلا دینے والی چیخیں افسانے کے پہلے اور خاموش منظر میں ارتعاش پیدا کرتی ہیں، لیکن باپ بیٹا دونوں باہر بجھے جھوٹے الاؤ کے سامنے خاموشی سے آلو بھون کر کھا رہے ہیں اور اس خدشے کے پیش نظر کوئی بدھیا کو دیکھنے نہیں جاتا کہ دوسرا تب تک آلوؤں کا بڑا حصہ صاف نہ کر دے۔ پریم چند نے اپنی فنکاری سے اس ناممکن انسانی فعل کو ممکن بنا دیا ہے۔

بدھیا کی چیخیں، اس کی موت، اور اس موت سے مادھو اور گھیسو کی قریب قریب لاتعلقی، یہاں تک کہ کفن کے لیے حاصل کیے گئے پیسوں سے شراب پینے اور یوں اپنے طور پر غم غلط کرنے کے واقعات سے افسانے کی جو کلی فضا تشکیل پاتی ہے وہ معاشرے کی DEHUMANISED صورت حال کو پیش کرتی ہے۔ کفن میں پریم چند نے پہلی بار (اور آخری بار بھی) وضاحتی اور سطحی اظہار سے اس قدر احتراز کیا ہے اور افسانے کی ڈرامائیت اور تخلیقیت سے معنوی وسعت کو ابھارا ہے۔ بعض لوگوں نے کفن کو ایک تمثیلی افسانہ قرار دیا ہے یعنی درد زہ میں کراہتی ہوئی عورت افرو ایشیائی سماج ہے اور تاریکی کا نشہ انقلاب کا جنون ہے، یا ولادت سے مراد آنے والی نسلیں ہیں۔ افسانے میں اس قسم کی تعبیروں کی گنجائش ہے، لیکن بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اس افسانے میں تمثیل سے زیادہ IRONY کی اہمیت ہے اور IRONY میں بقول ان کے "لفظوں کے وہ معنی نہیں ہوتے جو بادی النظر میں دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان میں صورت حال میں مضمر المیے پر یا آنکھوں سے اوجھل حقیقت کے کسی دردناک پہلو پر طنزیہ وار مقصود ہوتا ہے" (۲)۔ کفن میں پریم چند نے کم از کم مکالمے رکھے ہیں اور (سوائے ایک پیراگراف کے) کفایت لفظی سے کام لیا ہے اور ساتھ ہی پند و موعظت سے بھی گریز کیا ہے۔

پریم چند کی فنی شخصیت اردو افسانے کے ایک بہت بڑے دور پر پھیلی ہوئی ہے، انہوں نے جس روایت کی ابتدا کی وہ ۱۹۴۷ء تک اردو افسانے میں کسی نہ کسی صورت میں موجود رہی۔ پریم چند کی روایت کو سب سے پہلے سدرشن، اعظم کریوی اور علی عباس حسینی نے آگے بڑھایا۔ ان میں حسینی کے بعض افسانے مثلاً برف کی سل، چیل کے انڈے اور آم کا پھل ہلکی اور لطیف رمزیت کا احساس دلاتے ہیں، لیکن مجموعی طور پر ان تینوں افسانہ نگاروں نے پریم چند کی اصلاح پسندی کو اپنا نصب العین بنایا اور

انفرادی رنگ و آہنگ کے باوجود افسانے کے تخلیقی کردار کی طرف کوئی خاطر خواہ توجہ نہ دی۔ یہاں تک کہ انہوں نے پریم چند کے دورِ آخر کے افسانوں خصوصاً "کفن" سے بھی استفادہ نہیں کیا۔

پریم چند کی حقیقت نگاری کے دوش بدوش اردو افسانے میں رومانی رجحان بھی شروع ہی سے پرورش پاتا رہا۔ اس رجحان کے علم برداروں میں سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتح پوری، جوش، مجنون اور ل۔ احمد قابلِ ذکر ہیں۔ یلدرم اور نیاز کے افسانوں کی رومانیت دراصل پریم چند کے ابتدائی افسانوں میں پائے جانے والی کھری حقیقت نگاری کا ردِّ عمل ہے۔ یلدرم کے افسانوں میں اس بات کی پہچان ہوتی ہے کہ فن کار اپنے مسلک کو قاری تک پہنچانے کے لئے اظہار و بیان کے جن وسائل کو بروئے کار لاتا ہے وہ فن کی لطافتوں سے عبارت ہیں۔ یلدرم کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ زندگی کے مسایل سے کنارہ کش ہو کر محض رومان کی فضاؤں میں سانس لیتے ہیں۔ لیکن "خارستان و گلستان" میں مرد اور عورت کے فطری رشتے، "سودائے سنگین" میں انسانی فطرت کے تجزیاتی مطالعے یا "چڑیا چڑے کی کہانی" اور "حکایۂ لیلیٰ مجنون" میں اخلاقی اقدار اور معاشرتی صورتِ حال کے پہلوؤں کی پہچان یلدرم پر زندگی سے فرار کے الزام کی تردید کرتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یلدرم نے زندگی کے رومانی پہلوؤں کی عکاسی کے باوجود اپنے دور کی تلخیوں سے اپنا دامن نہیں بچایا۔

یلدرم کے افسانوں میں پہلی بار علامت نگاری کے مثبت نقوش ملتے ہیں۔ "خارستان و گلستان"، "صحبتِ ناجنس" اور "سودائے سنگین" جیسے افسانوں میں کئی خوبصورت اور معنی خیز علامتیں قاری کو اپنی طرف متوجہ کرتی ہیں۔ "سودائے سنگین" میں ہر فرد نفسیاتی مریض ہے جو رفتہ رفتہ جنسی ناآسودگی کا شکار ہو کر ایک پتھر کے بت کو دیکھتا ہے اور ذہنی تسکین کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ ہر فرد کی اس نفسیاتی الجھن

کو بلیدرم نے مختلف علامتوں سے ظاہر کیا ہے۔ ذیل کے اقتباس میں اس علامتی بت اذکی بہ آسانی پہچان ہو سکتی ہے :-

"...... کچھ تاریک کچھ روشن حالت میں میں نے دنیا کا سب سے عجیب ایک کمرہ دیکھا، ساری دیواروں پر سرخ کاغذ لپٹا ہوا تھا" ——

"ایک چینی کی رکابی تھی جس پر ایک تصویر منقش تھی، ایک گھنے درختوں کا جنگل ہے اس میں ایک سبز بڈھا ہے جس کے سینگ ایک درخت کی شاخ میں الجھ گئے ہیں اور وہ انہیں چھڑانے کی کوشش کر رہا ہے" ——

"ایک اور تصویر بھی جس میں ایک وحشی صورت لڑکی تھی جس کا آدھا دھڑ یہاں زمین میں غائب تھا اور بالوں سے خون کے قطرے ٹپک رہے تھے" ——

"تصویر کے نیچے دو بھا یا نی پتھروں کو کھول کے اور دیوار میں گاڑ کے ایک عظیم تیتری کی شکل بنائی گئی تھی (۳۸)

اسی طرح "خارستان و گلستان" کے دوسرے حصے "شیرازہ" کا یہ پیراگراف بھی توجہ چاہتا ہے :-

"ایک رات جب کہ چاندنی کھلی ہوئی تھی اور جزیرے میں خاموشی طاری تھی، خارا آلات حرب اور بہت سا خورد و نوش کا سامان لے کر جزیرۂ خارستان کو "خدا حافظ" کہہ کر کشتی میں بیٹھ سمندر سے مقابلے کے لیے چپکے سے نکل کھڑا ہوا۔" (۳۹)

یلدرم کے افسانوں کا مطالعہ ذوقِ جمالیات کی تسکین ہی نہیں کرتا بلکہ ان افسانوں میں بعض علامتوں سے مطالب و مفاہیم کی جن کرنوں کا اخراج ہوتا ہے وہ قاری کو ایک وسیع تناظر میں دیکھنے کی دعوت دیتی ہیں۔ یلدرم کے افسانوں کی اہمیت ان کی زبان کی وجہ سے بھی ہے۔

زبان کا چٹخارہ نیاز کے افسانوں میں بدرجہ اتم پایا جاتا ہے لیکن ان کے یہاں افسانے کا فن زیادہ پختہ نہیں۔ نیاز نے یونانی دیومالا کا جو احیاء کیا وہ اپنی جگہ اہم سہی لیکن اس کا ان کے اپنے دور میں کوئی ردعمل پیدا نہیں ہو سکا۔ زبان کی غیر معمولی ادبیت، عبارت کے پھیر، تشبیہ اور استعارہ کی کثرت سے قطع نظر نیاز کے افسانوں میں فن کے مطالبات پورے نہیں ہوتے اور اکثر افسانے مضمون اور انشائیے کی خصوصیات کے حامل ہیں۔ شاید اسی وجہ سے نیاز نے بعد میں تنقید کی طرف توجہ دی۔ تاہم "کیوپڈ اور سائیکی" اور "الحمرا کا گلاب" یلدرم کے رمزی برتاؤ کے اثرات کا پتہ دیتے ہیں۔

ل احمد، مجنوں اور حجاب امتیاز علی کی کوششیں قابلِ ذکر ہیں لیکن افسانے کے تخلیقی امکانات کو دریافت کرنے کے سلسلے میں ان جملہ رومانی افسانہ نگاروں کا کوئی غیر معمولی رول نظر نہیں آتا۔ انہوں نے رومانیت کو محض اسلوب اور زبان کی حد تک اپنایا اور زندگی کے تئیں اس منفرد رویے کو مس نہیں کیا جس سے رومانیت عبارت ہے۔

اردو افسانے کا یہ تشکیلی دور کسی مثبت ارتقاء کا حامل نظر نہیں آتا۔ ایک طرف پریم چند اور ان کے مقلدین کے فن میں اصلاحی پہلو غالب ہے اور دوسری طرف یلدرم اسکول کے افسانہ نگاروں کے یہاں زبان کی طرف توجہ زیادہ اور تجربے کی گہرائی کم نظر آتی ہے۔ جس طرح پریم چند کے دورِ آخر کے افسانوں کی فنی بلندی کی طرف سدرشن، اعظم کریوی، علی عباس حسینی وغیرہ نے کوئی خاص توجہ نہیں دی۔ اسی طرح یلدرم کے یہاں پیدا ہونے والا افسانے کا تخلیقی اور رمزی رجحان بھی خوابیدہ ہو گیا۔ دراصل پریم چند

کی حقیقت نگاری اور معاشرتی زندگی کی راست تصویر کشی اس دور کے عمومی مزاج سے ہم آہنگ تھی اور یلدرم اسکول کے فن کار اپنا سارا زور زبان کے چٹخارے پر صرف کر بیٹھے، جس کے نتیجہ میں افسانہ قصہ گوئی سے آگے بڑھ کر انکشاف ذات اور عرفان ذات و کائنات کے مدارج تک نہیں پہنچ پایا۔ (۵) بقول ڈاکٹر سلیم اختر ان کے "ذہن میں نہ جانے یہ بات کس نے بٹھا رکھی تھی کہ exotic ماحول پیدا کرنے کے لیے محض شاعرانہ انداز بیان سے کام چلتا ہے...... EXOTIC ماحول کے لیے مشاہدہ اور جزئیات نگاری کی ضرورت ہوتی ہے، محض تشبیہ استعارہ سے بات نہیں بنتی"۔ (۶) یہاں اس بات کا ذکر کرنا لازمی ہے کہ رومانی اسکول کے افسانہ نگاروں کے یہاں پہلی بار کئی نئے اور انوکھے موضوعات در آئے۔ مثلاً نیاز کے افسانوں میں کردار کی نفسیاتی الجھنوں کی طرف توجہ ملتی ہے۔ خود یلدرم کے یہاں جنس کا موضوع پہلی بار آیا ہے (ڈاکٹر سلیم اختر "خارستان وگلستان" کو اردو کا پہلا جنسی افسانہ قرار دیتے ہیں۔ (۷)) اس سے ایک فایدہ یہ ہوا کہ اردو افسانہ سماج کے ساتھ ساتھ فرد کی باطنی صورت حال کا آئینہ دار بنا اور یہ خصوصیت جدید اردو افسانہ کی بنیادی قدر رہی، جیسا سے ہے۔

افسانے کے دور اول کے اواخر میں ہئیت اور موضوع کے اعتبار سے بعض نئی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور "انگارے" کے افسانے اس کا مظہر ہیں۔ مغربی علوم وافکار سے شناسا چند نوجوان فن کاروں کی دس تخلیقات پر مشتمل یہ مجموعہ اردو افسانے کے دور اول کی آہستہ خرامی میں ایک انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کے فن کار بقول آل احمد سرور "نفسیاتی نقطہ نظر سے جیمز جائس اور معاشی نقطہ نظر سے کارل مارکس کے مقلد تھے" (۸) انگارے میں شامل نو افسانوں میں پریم چند کی حقیقت نگاری اور یلدرم کی رومانیت کا امتزاج تو ملتا ہے لیکن روایت سے انحراف کی صورت میں۔ خیال کی بےباکی،

طنز کی تلخی اور احساس کی شدت کے باوجود یہ افسانے اعلیٰ پائے کے نہیں ہیں کیونکہ ان میں کہیں کہیں تمسخر اور جھنجھلاہٹ اور بعض جگہ ابتذال نظر آتا ہے۔ بعض افسانوں میں جذباتیت انتہاپسندی، ہیجانی کیفیت اور بکھراؤ کی وجہ سے رپورتاژ اور تاثراتی مضامین کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن "انگارے" کے افسانوں میں موضوع کے تنوع اور زبان و بیان اور تکنیک میں نئے تجربوں کی بڑی اہمیت ہے۔ علاوہ ازیں ان پر مغربی فن کاروں کا اثر بھی نمایاں ہے۔ شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک ان افسانوں کے ذریعہ اردو میں پہلی بار متعارف ہوئی۔ ڈاکٹر قمر رئیس کے خیال میں انگارے کے بعض افسانوں میں سرریلیسٹ حقیقت نگاری کا انداز بھی جھلکتا نظر آتا ہے (۹) بعض افسانوں میں بے تعلق اور بے ربط ذہنی پیکروں اور کرداروں کی داخلی خود کلامی کے ذریعہ افسانے کی معنوی جہتوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سجاد ظہیر کے افسانہ "پھر یہ ہنگامہ" اور "نیند نہیں آتی" اور احمد علی کے "بادل نہیں آتے" میں اس کی وافر مثالیں ملتی ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے مضمون "اردو افسانہ پر مغربی افسانے کا اثر" میں احمد علی کو سرریلزم کے ذریعہ آزاد خیال کو پیش کرنے والا فن کار قرار دیا ہے (۱۰) سرریلزم میں لاشعوری کیفیات پر کوئی سنسر نہیں ہوتا بلکہ لاشعور سے متعلق بننے والی امیجز اور علامات کا اظہار ہوتا ہے، یعنی بقول ممتاز شیریں "خیال اپنی اصل شکل میں، جبکہ وہ کسی عقلی یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے"۔ سرریلزم کے ذیل میں آتا ہے (۱۱) انگارے کے افسانے اردو افسانے میں علامت نگاری کے سلسلے میں اس وجہ سے اہمیت رکھتے ہیں کہ ان میں کہیں کہیں زبان و بیان اور اسلوب میں رمزیت پائی جاتی ہے اور اس لیے بھی کہ ان کے ذریعہ مغرب کے ادبی رجحانات سے متعارف ہونے کا آغاز ہوا۔

۱۹۳۵ء کے بعد اردو افسانے کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے جو تقسیم وطن کے

زمانے تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ دور ترقی پسندی کا دور ہے۔ اپریل ۱۹۳۶ء میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں منعقد ہوئی۔ جس میں انجمن کا منشور منظور ہوا۔ اس منشور میں ادیبوں پر یہ فرض عاید کیا گیا کہ وہ "ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں"۔ (۱۳) پریم چند نے اس کانفرنس میں اپنے صدارتی خطبہ میں کہا:

"...... ہمارے مشرب میں داخلیت وہ شے
ہے جو جمود، پستی اور سہل انگاری کی طرف لے جاتی
ہے اور ایسا آرٹ ہمارے لیے نہ انفرادی حیثیت
سے مفید ہے اور نہ اجتماعی حیثیت سے....." (۱۴)

اس طرح ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے "مفید آرٹ" تخلیق کرنے کے میلان کو فروغ دیا۔ واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۳۶ء سے تقسیم وطن تک اردو افسانہ کم و بیش ان سارے مقاصد کی صدائے بازگشت معلوم ہوتا ہے جن کا ذکر پریم چند کے خطبہ صدارت، انجمن کے منشور اور اس قسم کی بعض دیگر تحریروں میں کیا گیا تھا۔ ادب بالواسطہ طریقے سے انسان کو اپنے وجود کی آگہی اور اپنی شخصیت کی تہذیب میں امداد تو دے سکتا ہے اور یہ بھی سچ ہے کہ ادب معاشرے اور اقدار و شعور کے اساسی رجحانوں سے دامن نہیں بچا سکتیں لیکن اگر ادب اپنی یہ صفت تخلیقی عمل میں آمیز ہو کر ایک جمالیاتی قدر نہیں بنتا تو ادبی اظہار میں اس کی نوعیت اجنبی حقیقت کی رہے گی۔ ترقی پسند افسانے کے ساتھ بھی یہی ہوا اور بہت حد تک یہ روسی نظریات اور اشتراکیت کی تشہیر کا آلہ کار بنا۔ مقصدی تبلیغی اور اصلاحی نقطہ نظر کافی عرصہ تک افسانے پر حاوی رہا اور ایک وقت ایسا بھی آیا جب بقول شمیم حنفی "ترقی پسندی ایک نوع کی مذہبیت

میں تبدیل ہوگئی" (۴۴!) ترقی پسندی کی گھن گرج نے افسانہ نگار کے اظہار کو نقار خانے میں طوطی کی آواز بنا دیا۔ یہ تحریک چونکہ پہلے "جمود" کا ردِ عمل تھی اور جب ردِ عمل شروع ہوتا ہے تو اس میں توازن کا احساس نہیں رہتا، اس لیے اس دور کے بیشتر افسانے سیاسی اور معاشی نوعیت کے مقالے بن گئے۔ احمد علی کا افسانوی مجموعہ "شعلے" اختر حسین رائے پوری کا "محبت اور نفرت" سردار جعفری کا "منزل" رشید جہاں کا "ایک عورت اور دوسرے افسانے" یہاں تک کہ کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، بیدی اور عصمت جیسے افسانہ نگاروں کے متعدد افسانے اس کی مثال کے بطور پیش کیے جا سکتے ہیں۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے بالعموم انسان کی ناآسودگیوں، محرومیوں اور کربناکیوں کی وجہ صرف سماجی ناانصافی معاشی ناہمواری اور طبقاتی استحصال کو قرار دیا، فرد سے زیادہ معاشرے کو اہمیت دی اور تمام مسائل کا حل معاشی اور معاشرتی تبدیلیوں میں تلاش کرنے کی کوشش کی۔ مزید براں ترقی پسندی کے رجحان کے تحت انہیں چونکہ پرولتاری طبقہ یعنی مزدوروں، کسانوں اور غریبوں کے لیے ادب پیدا کرنا تھا اس لیے انہوں نے راست اندازِ بیان کو اپنایا۔ یوں عوامی ادب کا نعرہ لگا کر انہوں نے افسانہ میں تجربے کی گہرائی، اس کے تخلیقی کردار اور اس کی فنی قدر و قیمت کو بہت حد تک نظر انداز کیا۔

یہی وجہ ہے کہ آزادی سے چند سال قبل ترقی پسند تحریک کا دائرہ تنگ ہونے لگا۔ خطابت، انتہا پسندی، وضاحتی اندازِ بیان اور مصلحانہ نقطہ نظر کے خلاف ردِ عمل ہونا شروع ہوا اور یہ ردِ عمل زیادہ تر تحریک سے وابستہ ادیبوں کی طرف سے پیش ہوا۔ سجاد ظہیر نے ترقی پسندی اور ادبی اقدار میں ایک خوشگوار توازن قایم کرنے پر زور دیتے ہوئے کہا۔

> "تاہم اس کے (ادب میں مقصدیت کی اہمیت کے)
> یہ معنی ہرگز نہیں کہ فنونِ لطیفہ اور اخلاقی پند و نصائح،

مرزا ادیب کے ان دو افسانوں کے بعد علامت نگاری کے واضح نقوش احمد علی کے افسانوں میں ملتے ہیں۔ "ہماری گلی" میں جس گلی کی تفصیل افراد و واقعات کے باطن میں جھانک کر بیان کی گئی ہے وہ پورے معاشرے کے حسن و قبیح اور اس کے نشیب و فراز کی آئینہ دار ہے۔ تاہم افراد و واقعات کے بیان کی ترتیب افسانے کو ایک مکمل اکائی میں تبدیل نہیں کرتی، اسی لیے ممتاز شیریں نے اس افسانے کو "نیم افسانہ اور نیم خاکہ" قرار دیا ہے (۱۶) احمد علی کے دو دوسرے افسانے خصوصاً "قید خانہ" اور "موت سے پہلے" نسبتاً بہتر افسانے ہیں جو اپنی رمزیت سے متاثر کرتے ہیں۔ "قید خانہ" کا کردار ایک حساس آدمی کا ذہن ہے اور اس میں احساس کی تجسیم کی گئی ہے جس کے تحت نہ صرف ذہن سوچتا اور آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رگ و پے میں سرایت کر چکا ہے۔ ذہن، جسم اور روح — سب ایک طرح کے کرب اور ایک قید میں جکڑے ہوئے ہیں۔ ایک قید کے اندر دوسری قید ہے اور دوسری کے اندر تیسری اور یوں دائرے تنگ ہوتے جاتے ہیں۔ کرب اور گھٹن کے آثار اس قدر نمایاں ہو جاتے ہیں کہ انسان کا وجود ہی بذات خود ایک قید خانہ بن جاتا ہے۔ "موت سے پہلے" میں کافکا کے "دی ٹرائل" کی کیفیت ملتی ہے۔ اس میں خواب کی صورت میں حقیقت کی علامتی باز آفرینی کا عمل ہے۔ احمد علی نے افسانے کے تعلق سے خود اپنے قلم سے کئی ہیبت ناک اور پُر اسرار تصویریں مجموعے میں شامل کی ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے مضمون "اردو افسانے پر مغربی افسانے کا اثر" میں احمد علی کی رمزیت کو کافکا کے انداز کے قریب قرار دیا ہے۔ کافکا کی طرح احمد علی کے یہاں اشیاء کی اندرونی تہوں اور ان کی اصل فطرت کو ظاہر کرنے کا میلان ملتا ہے۔

ترقی پسند تحریک سے وابستہ دوسرے افسانہ نگاروں کے فن میں علامتی برتاؤ کا مطالعہ پیش کرنے سے قبل ممتاز شیریں کے "میگھ ملہار" کا ذکر لازمی ہے کیونکہ اردو کی

افسانوی تنقید میں اسے اوّلیں علامتی افسانوں میں شمار کیا جاتا ہے۔ میگھ ملہار کو بعض نے مختصر افسانہ اور بعض نے طویل مختصر افسانہ کہا ہے۔ ممتاز شیریں نے اسے مختصر افسانے کا نام دیا ہے۔ "سویرا" لاہور (شمارہ ۱۹ تا ۲۱) میں میگھ ملہار ناولٹ کی حیثیت سے شایع ہوا ہے۔ اس کے چار حصے چار مکمل افسانے ہیں اور ان میں چند مشترک عناصر اور واقعات وحدت پیدا کرتے ہیں۔ پہلے حصے "نیل کمل" میں ایک ستار بجانے والا اپنی ستار کو سنگیت کی دیوی سرسوتی کی بھینٹ چڑھاتا ہے اور اس کے صلے میں سرسوتی کا کامل اور انسانی روپ دیکھ پاتا ہے۔ دوسرے حصے "سرسوتی" میں فنکار شیام اپنی محبوبہ رادھا کی جدائی میں اپنی زندگی کو قربان کر کے سنگیت اور روپ کی دیوی سرسوتی کو ایک نام نہاد "فن کار" کالیداس کے قبضہ اور سحر سے آزاد کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ تیسرے حصے "آرفیوس یوریڈیس" میں موسیقی کے دیوتا اپالو کا بیٹا آرفیوس موت کے دیوتا کو اپنی موسیقی سے مسحور کرتا ہے اور یوں اپنی محبوبہ یعنی حسن کی دیوی یوریڈیس کو اس سے آزاد کراتا ہے۔ لیکن دیوتا کے حکم کے برعکس پیچھے مڑ کر دیکھنے کے نتیجہ میں اپنی محبوبہ کو پھر سے کھو دیتا ہے۔ اس کے بعد اس کی بربط اس کی تنہا ساتھی رہ جاتی ہے جس کی لے اس کے خاتمے کے بعد بھی ندی کی لہروں سے سنائی دیتی ہے۔ چوتھے حصہ میں بھی اسی طرح ایرانی نوجوان شیرازی اپنی اوّلیں محبوبہ شیریں کو کھو دینے کے بعد کسی اور کو دل میں بسانا نہیں چاہتا۔

میگھ ملہار کے چار حصوں کے مرکزی کردار دراصل ایک ہی کردار کے مختلف روپ ہیں جو الگ الگ اساطیر یا روایات میں ملتے ہیں۔ موسیقی کا عنصر ان سب حصوں میں مشترک ہے اور میگھ ملہار کا موضوع بھی بقول ممتاز شیریں "فن کار کی حیات جاوداں، فن کار کا وہ امر وجود ہے جو جسمانی موت کے بعد اس کے فن میں زندہ رہتا ہے۔" (۱۷)۔ میگھ ملہار کے پہلے دو حصے بہتر ہیں جبکہ آخری دو حصے عالمانہ

سیاسی تبلیغ یا محض علمی دستاویز) واقعہ نویسی میں کوئی
فرق نہیں۔ ایک کامیاب فن کار حقائق و واقعات،
مختلف انسانی رشتوں کے عمل اور ردعمل کی کیفیتوں،
سماجی زندگی سے پیدا ہونے والے بہتوں تصورات
اور تنظیموں (یعنی تعمیمات) کا مشاہدہ کرکے اور انہیں
سمجھ کے اپنے دل و دماغ میں جذب کرتا ہے۔ یہ
سچائیاں اس کے جذبات کا اسی قدر حصہ بن جاتی ہیں
جتنا کہ اس کے ذہن کا۔ پھر اپنے جوش، جذبے، تخیل،
بصیرت اور فنی مہارت کو کام میں لاکر وہ اپنے فن
پارے کی تخلیق کرتا ہے۔ اس طرح ایک نئی، خوشنما
اور نشاط انگیز شے وجود میں آتی ہے۔ (۱۵)

ترقی پسند افسانہ نگاروں میں سے بھی بعض کو اپنی فنی تخلیقات کی بے وقعتی کا احساس ہونے لگا اور انہوں نے منفرد تخلیقی صلاحیتوں کا مظاہرہ کرکے افسانے کو داخلی اور فنی خصوصیات سے متصف کرنے کی کوشش کی۔ احمد علی، جنہوں نے "انگارے" میں شامل اپنے دو افسانوں کے بعد "شعلے" نام کے افسانوی مجموعے کی بدولت ترقی پسند ادیبوں میں ایک اہم مقام حاصل کیا تھا، تحریک سے الگ ہو گئے۔ اپنے مضمون "ادب اور انقلاب" (مطبوعہ "نیا ادب" خاص نمبر جنوری ۱۹۴۱ء) میں انہوں نے ترقی پسند تحریک سے وابستہ فن کاروں کی انتہا پسندی اور تشہیر بازی کی غیر ادیبانہ حرکت کی کڑی نکتہ چینی کی۔ اسی دوران احمد علی کے تین افسانوی مجموعے "ہماری گلی" (۱۹۴۰ء)، "قید خانہ" (۱۹۴۲ء) اور "موت سے پہلے" (۱۹۴۵ء) شائع ہوئے۔ احمد علی کو بعض لوگوں نے اردو افسانے میں علامت نگاری کا سرخیل کہا ہے،

لیکن ان کے یہاں جس حد تک رمزیت اور علامتی برتاؤ ملتا ہے اس کی مثال ان سے قبل مرزا ادیب کے افسانے "درون تیرگی" میں پائی جاتی ہے۔ افسانے کا آغاز یوں ہوتا ہے:

"کمرے کے سب دروازے، کھڑکیاں اور روشن دان
ایک مدت سے بند پڑے تھے یہی وجہ تھی کہ کمرے
کے اندر فضا پر ہر وقت ایک بوجھل، سرد اور بھیانک
تاریکی سی لگی تھی۔"

اس بند اور تاریک کمرے میں ایک چھوٹا سا ذرہ باہر کی کھلی اور روشن فضاؤں میں سانس لینے کی آرزو کرتا ہے اور بوڑھے ذروں، لکڑی کے جالے، ہوا کے جھونکے اور اس طرح کی دوسری رکاوٹوں کے باوجود اوپر ہی اوپر پرواز کرنے لگتا ہے۔ افسانے میں خطابت وضاحت اور سطحی طرزِ اظہار سے اجتناب برتا گیا ہے اور ایک علامتی فضا کی تشکیل کی گئی ہے۔ مرزا ادیب کا ایک اور افسانہ "دلِ ناتواں" بھی اسی نوعیت کا ہے جس میں ذروں کی بجائے پودوں کی کہانی ملتی ہے۔ افسانے میں صرف تین کردار ہیں ـــــ ایک ننھا پودا جو اندھیرے غار کے اندر پیدا ہوا ہے، ایک شعاع جو چند گریزاں لمحات کے لئے اس غار میں آتی ہے اور ایک ایسا پودا جو غار کے باہر اُگا ہوا ہے۔ ان میں سے صرف شعاع اپنی جگہ سے حرکت کرتی ہے اور غار کے اندر اور باہر کے ماحول میں فرق کو روشن کرتی ہے۔ نباتاتی سطح کے کردار آدمی کی ہی طرح محبت، نفرت اور ندامت کے مختلف مراحل سے گزرتے ہیں اور قاری کو یہ محسوس کراتے ہیں کہ وہ اپنی جنس کے افکار و اعمال میں اس درجہ مستغرق ہے کہ اسے زندگی کے کسی اور روپ کے مطالعہ کی فرصت ہی نہیں۔ "دلِ ناتواں" اول الذکر افسانے "درون تیرگی" کے مقابلے میں فکر کی گہرائی اور رمزی برتاؤ کے اعتبار سے زیادہ بہتر افسانہ ہے۔

بوجھل پن سے اکتاہٹ کا احساس دلاتے ہیں۔ ممتاز شیریں کا مدعا اصل میں مختلف ملکوں اور تہذیبوں کی اسطوری روایات کا مطالعہ پیش کرنا ہے۔ اس لیے وہ آخری دو حصوں میں بڑی وضاحت کے ساتھ یونانی دیومالا کی تاریخ بیان کرتی ہیں۔ اسلامی تہذیب میں اساطیر پر عقیدے کے فقدان کو تسلیم کرتی ہیں اور اس تہذیب پر ہندوستانی تہذیب کی آمیزش پر تبصرہ کرتی ہیں۔ اس طرح بقول سمد شاہین "ان کا "انٹلیکچول اور نقاد" ان کے "اندر کے فنکار پر" حاوی ہو جاتا ہے (۱۸)۔ اساطیر کا اعادہ کوئی معنی نہیں رکھتا اگر اسے اپنے عصر سے نہ ملایا جائے۔ ممتاز شیریں نے مختلف اساطیر یا روایات کو پیش تو کیا ہے لیکن اس میں تخلیقی حیثیت سے کوئی نیا پہلو پیش نہیں کیا ہے۔ پہلے دو حصوں میں جو رمزی فضا پیدا کی گئی ہے وہ بعد کے دو حصوں میں پائے جانے والی تاویلات و تفصیلات سے وضاحت اور قطعیت کا شکار ہو جاتی ہے۔ اس لحاظ سے میگھ ملہار کو علامتی افسانہ کہنا حق بجانب نہیں ہے بلکہ محض ایک تنقیدی مفروضہ ہے۔

کرشن چندر نے اپنی فنی زندگی کا آغاز ہلکی پھلکی رومانی کہانیوں سے کیا۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ "طلسم خیال" ان کے رومانی مزاج کا نقش اولیں ہے۔ اس کے بعد "نظارے" سے لے کر ان کے آخری دور کے افسانوں تک ان کے یہاں سماجی حقیقت نگاری پر زیادہ زور ملتا ہے لیکن یہاں بھی ان کا رومانی مزاج ان کے افسانوں میں رنگینی کا عنصر پیدا کرتا ہے۔ دراصل رومانیت اور حقیقت نگاری کا امتزاج ان کے فن کی اساسی قدر ہے لیکن یہ رومانیت انہیں خارجی حقائق کے ماورائی ادراک تک نہیں لے جاتی۔ یعنی یہ طریقہ ادراک کی بہ نسبت طرز اظہار میں زیادہ جھلکتی ہے یہی وجہ ہے کہ ان کا افسانوی فن علامتی ارتفاع حاصل نہیں کرتا۔ علاوہ ازیں کرشن چندر نے اشتراکی حقیقت نگاری کو اپنے فن پر اس قدر مسلط کیا کہ خالص انسانی اور نفسیاتی مسائل کو بھی کھینچ تان کر طبقاتی اور سیاسی رنگ دینے کی کوشش کی۔ یوں کرشن چندر

ایک رومانی ادیب ہوتے ہوئے "زمانے کے ہاتھوں ایک سیاسی اصلاح پسند بن گئے" (۱۹)۔ ان کی یہ اصلاح پسندی ان کے اکثر افسانوں میں دیکھی جا سکتی ہے۔ "رنگ و بو" "جنت اور جہنم" اور "وکیسی نیٹر" جیسے افسانوں میں انھوں نے اپنے کرداروں کے ذریعہ اشتراکیت کا کھلم کھلا پرچار کروایا ہے۔ تاہم کرشن چندر کا سارے کا سارا افسانوی سرمایہ اسی نوعیت کا نہیں۔ ۱۹۴۷ء سے قبل ان کے افسانوی سرمائے میں "غالیچہ" اور "دو فرلانگ لمبی سڑک" جیسے افسانے بھی ملتے ہیں جن میں داخلی تخلیقی اور غیر وضاحتی طرز اظہار کی مثالیں ملتی ہیں۔ غالیچہ کو بعض ناقدین نے علامتی افسانہ قرار دیا ہے۔ یہ افسانہ مکمل علامتی اکائی نہیں بن پاتا لیکن اس میں بہر حال علامتی طرز اظہار کی جھلک موجود ہے۔ افسانے میں آرٹسٹ کی نفسیاتی یا ذہنی الجھنوں، محرومیوں اور کیفیتوں کے سارے تاثرات غالیچہ کے رنگوں، مستطیلوں، کونوں اور لکیروں میں نمودار ہوتے ہیں اور یوں غالیچہ افسانے کی پوری فضا میں ایک جیتا جاگتا کردار بنتا ہے۔ غالیچہ کی علامت دراصل آرٹسٹ کی اندرونی کیفیات کے اظہار کے لیے استعمال کی گئی ہے لیکن یہ کیفیات غالیچہ کے بغیر بھی واضح ہیں، مزید برآں غالیچہ کا علامتی پیکر افسانوی صورت حال کی وضاحت کے لیے معاون ثابت ہوا ہے نہ کہ اس میں معنوی گہرائی پیدا کرنے کے لیے۔

'غالیچہ' سے بہتر افسانہ "دو فرلانگ لمبی سڑک" ہے۔ یہ افسانہ پلاٹ کی باقاعدگی سے آزاد ہے۔ اس میں چند مختلف مناظر ایک معنوی اکائی کی صورت میں پیش کیے گئے ہیں۔ کچہریوں سے لاکالج تک "دو فرلانگ لمبی سڑک" پر ہونے والے واقعات کی ترتیب اس طور پر دی گئی ہے کہ افسانے کا مجموعی تاثر تحیر خیز معلوم ہوتا ہے۔ افسانے کے مختلف ساختیوں (STRUCTURES) میں اندھے، لنگڑے اور لنجے گداگروں کی خستہ حالی، شاندار فٹن میں سوار ایک بوڑھے امیر کا بھکارن کی طرف حریص

نگاہوں سے دیکھنا، تانگے بان سے پولیس کے سپاہی کا برتاؤ، کچہریوں کے قریب میلے کچیلے کپڑوں میں ملبوس "مزدوروں کی حسرتیں"، بوڑھی عورت (کہ جس کا بوجھ صدیوں سے کوئی ہلکا نہیں کرتا) کا مجبوراً ایک جوان عورت کے پیچھے پیچھے چلنا، بڑے آدمی کے استقبال کی خاطر اسکول کے بچوں کا پیاس سے تڑپنا، گرد و غبار میں اٹے ہوئے بھنگی کا سڑک پر جھاڑو دینا — وغیرہ شامل ہیں جو اس سڑک کے معمول کے واقعات ہیں اور معاشی نابرابری کا پتہ دیتے ہیں لیکن کرشن چندر نے ان ساختیوں کی اس طرح بُنت کی ہے کہ زندگی اور معاشرت دونوں کے بارے میں اہم نکات ابھر آتے ہیں۔ انصاف سے متعلق دو اداروں کے بیچ صاف، سیدھی سمنٹ اور ہموار سڑک معاشرے کی زبوں حالی کا مظاہرہ کرتی ہے۔ اس کی پتھریلی بے حسی اور خاموشی زمانے معاشرے اور خود انسانی ضمیر کی بے حسی کی علامت ہے:

"سڑک خاموش ہے اور سنسان — بلند ٹہنیوں
پر گدھ بیٹھے اونگھ رہے ہیں — یہ دو فرلانگ
لمبی سڑک ہے!"

افسانے کا آخری مختصر جملہ مذکورہ واقعات میں توسیع کا اشاریہ ہے۔ یعنی یہ سڑک کا چھوٹا سا حصہ ہے اور اس سے ملتی ہوئی اور سڑکوں پر رونما ہونے واقعات ممکنات میں سے لگتے ہیں۔ افسانہ علامتی طرزِ اظہار کا حامل ہے۔ تاہم ایک جگہ کرشن چندر راوی کی حیثیت سے خطابت پر اتر آتے ہیں۔ اس سے قطع نظر افسانے میں فضول اور بے کیف جزئیات، بے جا شعریت اور وضاحتی انداز سے پرہیز ملتا ہے۔ جبکہ ان داتا، خونیں ناچ، تین غنڈے اور اس قبیل کے دوسرے افسانوں میں غیر فنی خطیبانہ آہنگ نمایاں ہے۔

کرشن چندر کے بعض ایسے افسانوں میں، جن میں منظر نگاری کے بیش قیمت نمونے ملتے ہیں، مناظر فطرت معصوم اور پاکیزہ زندگی کی علامتوں کا درجہ رکھتے ہیں، لیکن یہ علامتیت موضوع کے تابع رہ کر وضاحتی ہو جاتی ہے۔ تاہم کرشن چندر کے افسانوں میں ایک قسم کے تضاد سے معنوی تہہ داری کا احساس ہوتا ہے۔ یہ تضاد ان کی رومانیت اور حقیقت نگاری کے امتزاج میں سے پھوٹتا ہے۔ ایک طرف وہ فطرت کی گود میں پلتی ہوئی حسین و جمیل اور معصوم دنیا کو پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف وہ اس دنیا کا نقشہ بھی کھینچتے ہیں جو انسان کی بنائی ہوئی وحشتناک دنیا ہے اور جس میں ظلم، افلاس، سیاسی اور سماجی شعبدہ بازیاں، غلط اخلاقی معائر اور فرسودہ رسوم و رواج ہیں۔ ان دنیاؤں کے درمیان جس تضاد کی کیفیت ابھرتی ہے وہی اہم ہے۔ اس کیفیت کو جس شدت سے کرشن چندر نے ابھارا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ لیکن کبھی کبھی کرشن چندر تضاد کے اس احساس کو فن کی صورت عطا کرتے ہوئے جذباتی ہو جاتے ہیں جس کے نتیجہ میں ان کے بعض افسانے دل کو تو چھو سکتے ہیں لیکن دماغ کو برانگیختہ نہیں کر سکتے۔ وہ تجربے کو محض احساس کی منزل تک پہنچاتے ہیں اسے ادراک کی منزل تک نہیں لے جاتے۔

کرشن چندر کے برعکس راجندر سنگھ بیدی کے یہاں ٹھہراؤ کی کیفیت ملتی ہے۔ وہ جذبات کی رو میں بہہ جانے کی بجائے انہیں اپنی سوچ اور فکر کے تابع رکھتے ہیں۔ منٹو نے انہیں ایک خط میں لکھنے سے پہلے سوچنے، لکھتے ہوئے سوچنے اور لکھنے کے بعد سوچنے پر ٹوکا بھی ہے (۲۰)۔ لیکن سوچ سوچ کر لکھنے کی اسی عادت کے نتیجے میں بیدی کے یہاں براہِ راست انداز بیان کی بجائے تخیلی اور تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ وہ خارجی حقائق اور داخلی آہنگ کے درمیان ایک حسین و خوشگوار مطابقت پیدا کرتے ہیں۔ وہ روزمرہ کے معمولی واقعات اور احساسات کو فنی بلندی پر لے جا کر

ان میں دکھ درد کی بولتی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ چنانچہ افسانہ شروع ہوتے پر محسوس ہوتا ہے کہ سب کچھ ٹھیک ہے لیکن دھیرے دھیرے جب اس کی پرتیں کھل جاتی ہیں تو یہ اندازہ لگانا مشکل ہو جاتا ہے کہ کیا ٹھیک ہے اور کیا نہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ بیدی اپنے خورد بینی مشاہدے سے زندگی کے بے پایاں تنوع اور اس کی تہہ داری کا ادراک حاصل کر کے اسے تخیل سے آمیز کرتے ہیں اور تجربے کے باطنی پہلوؤں کی تلاش کا یہ تخیلی عمل ان کے افسانوں میں گہری رمزیت پیدا کر دیتا ہے۔ ۱۹۴۷ء سے قبل ان کے افسانوی مجموعوں "دانہ و دام" اور "گرہن" کے بیشتر افسانے اس رمزیت کی بہتر مثالیں ہیں۔ بیدی کے یہاں یہ رمزیت اسطور کے سہارے سے بھی ابھرتی ہے۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ کے خیال میں "اردو میں پہلی اساطیری کہانیاں بیدی نے لکھیں"۔ (۲۱)۔ رمزیت کی ایک اور سطح وہاں ابھرتی ہے جہاں بیدی جذبات کے اشتعال سے کم اور بصیرت سے زیادہ کام لیتے ہیں۔ کرداروں کے باطن میں جھانک کر ان کی ذہنی و نفسیاتی الجھنوں کو کھنگال لیتے ہیں۔ "حیاتین ب" اور "گھر میں بازار میں" اس کی مثال کے طور پیش کیے جا سکتے ہیں۔ بعض افسانوں میں لسانی تکرار سے پورے افسانے کا جوہر سمٹ آتا ہے۔ یہ لسانی تکرار وضاحت کا موجب نہیں بن جاتی بلکہ مرکزی تصور پر قاری کی توجہ مرکوز کرنے، کہیں کہیں تضاد کی کیفیت پیدا کرنے اور افسانے میں رمزی فضا کی تشکیل کرنے میں معاون بن جاتی ہے۔

بیدی کے افسانوں کی بافت افراد کے نجی معاملات پر مشتمل ہوتی ہے۔ وہ موضوعات کو واردات میں ڈھالنے کی بجائے واردات سے موضوع کی نشاندہی کرتے ہیں اور ایسا لگتا ہے جیسے وہ پہلے سے طے شدہ پلاٹ کے تحت افسانہ گڑھ نہیں لیتے بلکہ ایک صورت حال پیش کرتے ہیں جس سے ان گنت موضوعات کا اخراج ہوتا ہے۔ وہ جزئیات سے جس قدر کام لیتے ہیں اس کی مثال اور کسی افسانہ نگار

کے یہاں نہیں ملتی۔ ان کے یہاں جو نقطہ ہائے انحراف پائے جاتے ہیں۔ وہ افسانے کے وحدت تاثر کو متاثر نہیں کرتے بلکہ اس کو شدید بناتے ہیں اور معنوی وسعت سے مالا مال کر دیتے ہیں۔ بیدی کے ابتدائی دور کے افسانوں میں "کوارنٹین" قابل ذکر افسانہ ہے۔ جس میں پلیگ اور کوارنٹین علامتی حیثیت رکھتے ہیں۔

ترقی پسندی کے دور میں لکھے گئے افسانوں میں حیات اللہ انصاری کا "آخری کوشش"، غلام عباس کا "آنندی" اور احمد ندیم کے چند افسانے بطور خاص قابل ذکر ہیں جن میں کسی نہ کسی سطح پر علامت نگاری کے نقوش نمایاں ہیں۔ حیات اللہ انصاری اپنے بعض ہم عصروں کے مقابلے میں اپنے افسانوں میں گہرائی اور گیرائی کا نسبتاً زیادہ احساس دلاتے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ "انوکھی مصیبت" (۱۹۳۹ء) کے بیشتر افسانے "انگارے" کے اثرات کا پتہ دیتے ہیں۔ لیکن جس افسانے نے انہیں قدر اول کا افسانہ نگار بنایا وہ "آخری کوشش" ہے۔ یہ زندگی کی کشمکش میں ہارنے والے ایک نوجوان کی روئیداد ہے اور گہرائی، معنوی تہہ داری اور انسان کے بنیادی مسائل کے عرفان کے لحاظ سے اہم ہے۔ کلکتہ کے کاروباری شہر میں روزی کمانے کے چکر سے تنگ آکر گھسیٹے پچیس برس کے بعد جب لاکھ امیدوں کے ساتھ اس جگہ لوٹ آتا ہے جہاں اس کا صاف ستھرا اور لیپا پوتا گھر تھا تو اس کی امیدوں کا چمن جسے وہ بائیس روز سے پچیس برسوں کے پچھلے ارمانوں کے خون سے سینچ رہا تھا "یکبارگی مرجھا جاتا ہے، کہ اب وہ گھر نہیں بلکہ "شروع تاریخوں کی اوس کی ماری بیمار چاندنی میں اندھیرے اُجالے کا ایک ڈھیر ہے"۔ اب اس گھر میں صرف اس کا بھائی فقیرا اور ان کی بوڑھی ماں ہے جو بھوک اور مفلسی کا مجسم پیکر ہے۔ گھسیٹے روز پیسے کمانے کی نئی نئی اسکیمیں سوچتا ہے اور آخر کار زندگی کی محرومیوں سے بیزار آ ندھا ہونے کی آخری کوشش کرتا ہے، یعنی جسم ویسے اور پالی پوس کر بڑا کرنے

والی ماں کی حالت زار کا فائدہ اٹھانے کی غرض سے اسے کمانے والی ماں بناتا ہے۔ کمانے والی ماں پر دونوں بھائی اپنا اپنا حق جتاتے ہیں اور نوبت ہاتھا پائی پر آتی ہے جس میں فقیرا اور ماں دونوں مر جاتے ہیں اور گھیسٹے کی یہ آخری کوشش بھی ناکام ثابت ہوتی ہے۔

پریم چند کے "کفن" کے بعد "آخری کوشش" ۱۹۴۷ء تک کے افسانوی سرمایے میں ایک ماسٹر پیس کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر وحید اختر نے صحیح کہا ہے کہ "کفن کے بعد شاید موجودہ معاشرے کی بے رحمی و بے معنویت پر یہ سب سے بے رحم طنز ہے اور اپنی علامتیت کے باوجود "آخری کوشش" اول و آخر کہانی ہے" (۲۲) اردو کے بہت کم ناقدین نے اس افسانے کی طرف توجہ دی ہے۔ "آخری کوشش" میں زندگی کی کشمکش اور فرد کی مجبوری، تنہائی اور بے معنویت کو بھی پیش کیا گیا ہے اور معاشی بدحالی کا بھی مرقع کھینچا گیا ہے، لیکن اس کی معنوی حدیں بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ افسانے کی بنیادی علامت بوڑھی ماں کی ہے۔ جو وسیلہ گداگری بن جاتی ہے۔ یہ تہذیب کی علامت بھی ہے، وحدت کی علامت بھی، مقدس رشتوں کی تکمیل کی علامت بھی ہے اور دھرتی ماں کی علامت بھی۔ افسانے کی تمام تر جزئیات اور اس کے واقعات اس مرکزی علامت کی معنوی تہہ داری میں اضافہ کرتے ہیں۔ کلکتہ کے کاروباری شہر سے کاروباری سوچ حاصل کرنے والا گھیسٹے گاؤں کی تہذیب میں جو نشتر چبھو دیتا ہے وہ معنی خیز ہے۔ افسانے کی علامتی پرکھ ان حالات کے پس منظر میں بھی ہو سکتی ہے جن کے نتیجے میں وطن تقسیم ہوا اور جس کے المیے کو افسانہ نگار نے قبل از وقت محسوس کیا ہے۔

غلام عباس کا افسانہ "آنندی" زنان بازاری کے موضوع سے متعلق ہے لیکن اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ غیر وضاحتی اور غیر مصلحانہ ہے۔ اس افسانے میں آنندی

صرف ایک علاقے کا ہی نام نہیں بلکہ معاشرے کی جملہ خامیوں اور گراوٹوں کی علامت ہے جنہیں نقل مکانی یا ہجرت کے عمل سے دور نہیں کیا جاسکتا۔ غلام عباس نے کہیں پر بھی افسانوی واقعات میں دخل اندازی نہیں کی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کے ابتدائی افسانوں میں حقائق کا برملا اور وضاحتی اظہار ملتا ہے اور ان افسانوں میں اکثر پنجاب کی وہی تصویریں پیش کی گئی ہیں جو افسانہ نگار کے مشاہدے میں آئی ہیں۔ لیکن بعد کے افسانوں میں انہوں نے حقائق کے محرکات کا پتہ لگا کر اور انہیں فنی آداب کے پردوں میں چھپا کر داخلی کیفیات کا تجزیہ کیا ہے۔ ۱۹۴۷ء سے قبل ان کے یہاں (مثلاً پکا مکان، گنڈاسا اور سیرو شما سے پہلے ہیرو شما کے بعد جیسے افسانوں میں) تجربہ و اظہار کا علامتی عمل ملتا ہے۔ ان کے یہاں زیادہ تر شاعرانہ تخیل اور تخلیقی زبان کی اہمیت ہے جو کہ افسانے کی رمزیت کو ابھارتے ہیں۔

ترقی پسندی کے اس دور میں مارکس کے ساتھ ساتھ فرائڈ کے نفسیاتی نظریے کا بھی نمایاں اثر رہا۔ فرائڈین رجحان کے تحت فرد کی ذہنی اور لاشعوری کیفیات اور جنسی تلذذ کے پس منظر میں معاشرے کی متعدد حقیقتوں کو پیش کیا گیا۔ اس رجحان کے تحت اردو میں وہ افسانہ معرض وجود میں آیا جسے ہم نفسیاتی افسانہ کا نام دیتے ہیں۔ اس قسم کے افسانے کے بارے میں ڈاکٹر سلیم اختر لکھتے ہیں:

"جب افسانہ نگار لاشعوری محرکات کے ذریعہ کردار کی
بوالعجبیوں اور بعض کجرویوں کا مطالعہ کر کے نفسی پیچیدگیوں
کی گرہیں کھولے اور سائیکی کے طلسم خانہ کو منور کرے
تو ایسا افسانہ نفسیاتی افسانہ ہوگا۔" (۲۴)

اس طرح نفسیاتی افسانے میں کردار کے باطن میں جھانکنے کا عمل ملتا ہے اور اکثر موقعوں پر یہ عمل بہتر تخلیقی اظہار کا موجب بن جاتا ہے۔ افسانہ میں نفسیاتی طریقہ کار سے

اگرچہ کرشن چندر، حیات اللہ انصاری، بیدی اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں نے بھی بڑا کام لیا ہے لیکن ان کے افسانے خالص نفسیاتی افسانوں کی ذیل میں نہیں آتے۔ اس سلسلے میں ممتاز مفتی، حسن عسکری، عزیز احمد اور عصمت چغتائی کے نام بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ ممتاز مفتی کے یہاں (مثلاً "سپیانی" "مورا" اور "اندھا" میں) لڑکیوں کی دبی ہوئی خواہشات، لاشعوری جذبات اور جنسی کیفیات کا بیان داخلی اظہار کے ساتھ ملتا ہے۔ حسن عسکری کے یہاں فرانسیسی علامت نگاروں کے اثر کے تحت جنسی علامتوں کا استعمال ملتا ہے۔ عزیز احمد کے اولین افسانوی مجموعہ "رقص ناتمام" میں نفسیاتی افسانہ کی بیشتر خصوصیات موجود ہیں۔ ان کا افسانہ "مدن سینا اور صدیاں" داستانوی طرز تحریر، مغربی اور سنسکرت لوک کہانیوں سے استفادے اور رومانی فضا کے اعتبار سے اہم ہے۔ عصمت چغتائی کے بیشتر افسانے (مثلاً "تل" "میرا بچہ" "جوانی" وغیرہ) تشبیہات و استعارات اور اسلوب کاری سے مملو ہیں۔ لیکن فرائڈین رجحان کے نمایندہ افسانہ نگاروں میں جس فن کار نے جنس اور فرد کی نفسیاتی کیفیت کی طرف زیادہ توجہ دی وہ منٹو ہیں۔ سعادت حسن منٹو شروع میں ترقی پسندوں کی صف میں شامل تھے لیکن حیدر آباد میں منعقد کی گئی ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس میں عریانی، لذتیت اور جنسیت کی طرف میلان کو جب غیر ترقی پسندانہ قرار دیا گیا تو منٹو کو تحریک سے الگ تصور کیا جانے لگا۔ حالانکہ جنس منٹو کا موضوع نہیں بلکہ معاشرے اور زندگی کی حقیقتوں کو سمجھنے کا ایک موقف ہے جس سے وہ گورکی کی طرح حقیر سے حقیر واقعات کے پس منظر میں متعدد سچائیوں کو پیش کرتے ہیں۔ منٹو نے اس کے لئے زیادہ تر طوائف کے کردار کو مرکز بنایا ہے۔

علامتی اسلوب و اظہار سے جو کام منٹو نے لیا وہ ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں میں سے کوئی نہ لے سکا۔ منٹو کے آخری دور کے افسانوں میں فنی پختگی اور ٹھہراؤ کی

کیفیت زیادہ ملتی ہے لیکن، ۳۹ سے قبل بھی انہوں نے متعدد افسانوں میں علامتی موڑ پیدا کیے ہیں۔ یہ کام انہوں نے شعری زبان کی مدد سے نہیں کیا بلکہ حقائق کے داخلی اور کسی حد تک علامتی ادراک کے اظہار کے لیے بیانیہ کو ہی کام میں لایا جو بظاہر سادہ ہے لیکن انتہائی پیچیدہ بھی ہے۔ وارث علوی اس ضمن میں لکھتے ہیں:

"اپنے بہترین افسانوں میں منٹو کا بیانیہ حشو و زوائد سے پاک ہو کر ایک تندرست بدن کی جلد کی مانند کہانی کے ڈھانچے پر ایسی تندی سے کسا ہوا ہے کہ بیانیہ کا ہر جزو پورے افسانوی ڈزائن سے کوئی الگ چیز نہیں رہتا۔ منٹو کے بیان میں ہر تفصیل کی وہی اہمیت ہے جو غنائی نظموں میں لفظوں کے آہنگ، شعری پیکر اور علامت کی ہوتی ہے، جو باہم مل کر معنی کی تجسیم کرتے ہیں" (۴۴)

رمزی فضا کو ابھارنے کی کوشش ان کے پہلے ہی افسانے "تماشا" میں ملتی ہے جس میں خالد کے ذہن میں ماسٹر کی چھڑی کا تصور ظلم و استبداد کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ پہلے افسانوی مجموعہ "دھواں" سے "ہتک" تک منٹو نے متعدد افسانوں میں اس طرح کی علامتی فضا کو تخلیق کیا ہے۔ "ہتک" منٹو کا ایک نمائندہ افسانہ ہے جس میں سوگندھی کی زندگی کا سارا کرب، اس کی بے بسی اور تنہائی کا احساس اپنی پوری شدت کے ساتھ سمٹ آیا ہے۔ سوگندھی کی کھولی کی ساری فضا غلاظت اور سرانڈ سے بھری ہوئی ہے اور یہ فضا اس کے وجود میں سرایت کر گئی ہے۔ میونسپلٹی کا داروغہ صفائی اور سوگندھی کی کھولی کے تعلق سے جو تضاد کی کیفیت ابھرتی ہے وہ شروع ہی میں افسانے کی رمزی صورت حال کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ منٹو

نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے :

"چکی پیسنے والی عورت جو دن بھر کام کرتی ہے اور رات کو اطمینان سے سو جاتی ہے، میرے افسانوں کی ہیروئن نہیں ہو سکتی۔ میری ہیروئن ایک چکلے کی ایک ٹکیائی عورت ہو سکتی ہے جو رات کو جاگتی ہے اور دن کو کبھی کبھی یہ ڈراونا خواب دیکھ کر اٹھ بیٹھتی ہے کہ بڑھاپا اس کے دروازے پر دستک دینے آیا ہے" (۲۵)

یہی ڈراونا خواب افسانہ "ہتک" میں "اونہہ" کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ سوگندھی کو دیکھ کر سیٹھ کے منہ سے نکلی ہوئی 'اونہہ'، سوگندھی کو اپنی ذات کی شناخت کے مسئلہ سے دوچار کراتی ہے اور وہ خود کو بے بس اور تنہا محسوس کرتی ہے۔ اسے ایسا لگتا ہے کہ "ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے"۔ سارے روابط توڑ کر سوگندھی آخر میں خالی الذہن ہو کر اپنے خارش زدہ کتے کو گود میں اٹھاتی ہے اور ساگوان کے چوڑے پلنگ پر اسے پہلو میں لٹا کر سو جاتی ہے۔ سوگندھی کا یہ غیر متوقع ردّ عمل افسانے کے جملہ واقعات کی رمزیت کو دوبالا کرتا ہے۔ سوگندھی کے لاشعور میں پوشیدہ تہہ در تہہ کیفیات کو اجاگر کرنے میں منٹو نے جس فنکاری کا مظاہرہ کیا ہے اور باطنی اور بنیادی صداقتوں کا عرفان عطا کرنے والے جس وژن کو پیش کرنے کا میلان دکھایا ہے، اس کی مثال ۱۹۴۷ء تک کے افسانوی سرمائے میں بہت کم ملتی ہے۔

۱۹۴۷ء سے قبل کے افسانوی سرمائے کے اس تفصیلی تجزیے سے معلوم ہوتا

ہے کہ اس پورے دور میں خارجی حقائق کے باطنی ادراک اور ان حقائق کی فنی تجسیم کا عمل رفتہ رفتہ فروغ حاصل کرتا گیا۔ پریم چند، یلدرم اور انگارے کے فن کاروں نے زبان و بیان اور کہیں کہیں واقعات کی ترتیب کے ذریعہ بعض افسانوں میں رمزیت پیدا کی۔ ترقی پسند افسانہ زیادہ تر ظالم و مظلوم، نیک و بد اور امیر و غریب کے خانوں میں بٹ گیا اور افسانوی کردار سیاہ و سفید میں تبدیل ہو گئے، چنانچہ مقصدیت سپاٹ اور کھری حقیقت نگاری اور عوامی ادب پیدا کرنے کے رجحان سے وہ ادبی ذوق بھی مجروح ہوا جو یلدرم کے یہاں پیدا ہوا تھا۔ تاہم اس پورے دور میں کفن، موت سے پہلے، دو فرلانگ لمبی سڑک، آخری کوشش، ہتک، آنندی اور میگھ ملہار جیسے افسانے علامت نگاری کے تعلق سے اہمیت رکھتے ہیں۔ علاوہ ازیں اس دوران نفسیاتی، اسطوری اور جنسی رجحان کی بعض صورتیں بھی سامنے آئیں، مغربی رجحانات کے اثرات بھی افسانے پر پڑنا شروع ہوئے اور تکنیک ہیئت اور اظہار کے تعلق سے بعض کامیاب تجربے بھی کیے گئے۔ لیکن بایں ہمہ جو علامتی رجحان اس دور کی اردو شاعری میں شروع ہوا اس سے اردو افسانہ بہت حد تک دور رہا۔

اردو افسانے پر جب بھی بات ہوتی ہے تو ذہن پر "۱۹۴۷ء سے قبل اور ۱۹۴۷ء کے بعد" کا تصور چھایا رہتا ہے۔ ادب کو ادوار میں تقسیم کرنا ایک طرح کی تن آسانی ہے۔ حقیقت میں ایک دور کی خصوصیات یا اس کے ادبی رجحانات دوسرے دور کی خصوصیات یا اس کے ادبی رجحانات سے یکسر مختلف نہیں ہوتے۔

دو ادوار کے درمیان کوئی ایسی لکیر کھینچنا مشکل ہے۔ جہاں زمین اور پانی ایک دوسرے سے الگ ہوتے ہوں۔ ادب یا فن کی تاریخ ایک تسلسل اور ایک پیہم ارتقاء کا نتیجہ ہوتی ہے۔ لیکن اس کے باوجود شعر و ادب کے ارتقاء اس کے مختلف رجحانات و میلانات اور اس میں رونما ہونے والے تغیرات کو تاریخوں کے تعین کی مدد سے سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ اردو افسانے کے سلسلے میں ان باتوں کی برابر اہمیت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ۱۹۴۷ء کا سال ہند و پاک، دونوں ملکوں میں سیاسی، معاشی، ذہنی، جذباتی اور ادبی لحاظ سے ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی ملک کی آزادی کا سال ہے اور یہی جغرافیائی، مذہبی اور نظریاتی بنیادوں پر تقسیم ملک کا سال بھی ہے۔ موخر الذکر واقعہ اردو شعر و ادب کے لیے سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے، اس لیے کہ تقسیم وطن سے ایک تہذیب کا بٹوارہ ہوا، ایک مربوط خاندان کا تصور مٹ گیا۔ آزادی کے حصول کے لیے لوگوں نے جو تگ و دو کی تھی اس کا ثمر بالکل مختلف نکلا، تشدد، بربریت، بہیمیت اور انسانیت کش فسادات اس قدر ہوئے کہ اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ لوگوں کو خون کے سمندر سے گزرنا پڑا اور انسانی قدریں خس و خاشاک کی طرح بہہ گئیں۔ اس المناک سانحہ کا اثر اردو شاعری کی طرح افسانے پر بھی بڑا گہرا پڑا، یہاں تک کہ اردو افسانے میں کم و بیش دس برس تک فسادات کا موضوع حاوی موضوع کی حیثیت سے رہا، کیونکہ یہ عرصہ افسانہ نگاروں کی جذباتی بحالی اور نفسیاتی باقاعدگی کے لیے ناکافی تھا۔ چنانچہ فسادات کے موضوع کو تقریباً سبھی افسانہ نگاروں نے طرح طرح سے اچھالا اور یوں محسوس ہونے لگا کہ ادب کا محرک تخلیق کی اندرونی لگن نہیں بلکہ خارجی حالات و واقعات ہیں، خواہ ان کا تعلق ماحول سے ہو یا مصنف کی ذات سے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ فسادات سے متعلق بیشتر افسانے دیرپا ثابت نہیں ہوئے [illegible]

کا رجحان موجود تھا ہی اس لیے ان افسانوں میں بھی اصلاحی اور مقصدی میلان برقرار رہا۔ افسانہ کے لئے یہ دور ایک طرح سے تاریخی و تہذیبی المیہ کے عرفان و احساس کا دور تھا لیکن بیشتر افسانہ نگاروں نے اس المیے کے ظاہری خط و خال کو موضوع بنایا۔ انفعالی کیفیت کا ادبی موضوع بننا یوں بھی مشکل تھا۔ لہٰذا فسادات کے ہنگامی اثر کے تحت اردو افسانہ میں ہر قسم کا رطب و یابس در آیا۔ کرشن چندر کا مجموعہ "ہم وحشی ہیں" یا عصمت چغتائی کے افسانے "جڑیں" اور "کیڈل کورٹ" اس کی مثالیں ہیں۔ تخلیقی بنجرپن کے اس دور میں تاہم منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری اور احمد ندیم قاسمی نے بعض ایسے افسانے تخلیق کیے جو ہنگامی موضوع سے متعلق ہونے کے باوجود علامتی اور تخلیقی اعتبار سے اہم ہیں۔

سعادت حسن منٹو کے مختصر ترین افسانوں کا مجموعہ "سیاہ حاشیے" اپنی نوعیت کا پہلا اور اہم مجموعہ ہے۔ اس کے تمام مشمولات فسادات کے موضوع سے متعلق ہیں۔ محمد حسن عسکری نے ان افسانچوں کو "انسانی دستاویز" سے تعبیر کیا ہے (۲۶) اس مجموعے کے بیشتر افسانچے طنزیہ لب و لہجہ کے ساتھ رمزی اسلوب و اظہار کا احساس دلاتے ہیں۔ جوتا، حیوانیت، دعوتِ عمل، کرامات اور تقسیم جیسے افسانے مثال کے طور پر پیش کیے جا سکتے ہیں۔ "سیاہ حاشیے" کے علاوہ فسادات سے متعلق منٹو کے افسانوں میں "موذیل" اور "کھول دو" کافی اہم ہیں۔ کھول دو میں جنس کو موضوع کی حیثیت حاصل نہیں ہے جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں۔ سکینہ کے لئے "کھول دو" کی آواز دہشت اور بربریت کی آواز ہے کہ اس کو اغوا کرنے والے اور بعد میں اس کا کھوج لگانے والے سبھی اس کی عصمت کے تئیں حیوانیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اس حیوانیت کے ارد گرد منٹو نے تین مختلف ردعمل کو دکھایا ہے۔ سکینہ جو انسانی درندگی کے ہاتھوں اپنے لاشعور کی حد تک اس قدر دہشت زدہ ہے کہ "کھول دو"

کے الفاظ سننے پر وہ ایک ہی ردعمل کا غیر شعوری طور پر اظہار کرتی ہے۔ ہسپتال کے کمرے میں تازہ ہوا داخل کرانے کے لیے ڈاکٹر "کھڑکی کھول دو" کے جو الفاظ کہتا ہے ان کا اثر سکینہ کے مردہ جسم پر یوں ہوتا ہے کہ وہ بے جان ہاتھوں سے ازار بند کھول دیتی ہے اور شلوار نیچے سرکا دیتی ہے۔ سراج الدین جو غیرت اور حمیت کے رسمی لمحات میں اپنی بیٹی کا گلا گھونٹ دیتا، اذیت ناکی سے دوچار ہو کر ساری ظاہر داریوں کی کینچلی اتار چکا ہے اور سکینہ کے جسم میں جنبش دیکھ کر "زندہ ہے میری بیٹی زندہ ہے" کہتے ہوئے حیاتی مسرت کا اظہار کرتا ہے۔ ڈاکٹر سکینہ کی اتری ہوئی شلوار کو دیکھ کر جنسی طور پر بیدار ہونے کی بجائے انفعال کے پسینے میں سر سے پیر تک غرق ہو جاتا ہے"۔ تینوں طرح کا ردعمل رمزی سطح پر فسادات کے المیہ کی بنیادی روح کو ظاہر کرتا ہے۔

منٹو کا شاہکار افسانہ "ٹوبہ ٹیک سنگھ" فسادات کی بجائے تقسیم وطن کے سانحے کی علامتی پر لکھا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے پاگلوں سے متعلق ہونے کی بنا پر اس افسانے کو اردو کے چند انوکھے افسانوں میں شمار کیا ہے (۳۷) افسانہ تقسیم وطن کے اجتماعی جنون سے متعلق ہے اور اس جنون کا شعور ہوشمند افراد کے بجائے ایک پاگل کو ہے۔ اس طرح وہ جو عام لوگوں کی نظروں میں پاگل ہے خود اس کی نظروں میں جماعت کا طرز عمل ایک خاص واقعہ کی نسبت ہوشمندی اور عقل و دانش کی صریحاً خلاف ورزی ہے۔ بشن سنگھ لاہور کے پاگل خانے کے دوسرے پاگلوں کی طرح یہ خبر سن کر چونک جاتا ہے کہ وطن تقسیم ہوا ہے اور وہ اس مخمصے میں پڑتا ہے کہ آیا وہ ہندوستان میں ہے یا پاکستان میں۔ اگر وہ ہندوستان میں ہے تو پاکستان کہاں ہے اور اگر پاکستان میں ہے تو یہ کیسے ہو سکتا ہے کہ کچھ عرصہ قبل وہ ہندوستان میں تھا، بشن سنگھ ہر ایک سے پوچھتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ

کہ جہاں کا وہ رہنے والا ہے ہندوستان میں ہے یا پاکستان میں، لیکن اس کے بارے میں کسی کو بھی علم نہیں ہے، یہاں تک کہ اس کے "ہوشمند" دوست فضل دین کو بھی نہیں۔ دونوں ملکوں کی سرحد پر جب پاگلوں کے تبادلے کی کارروائی شروع ہوتی ہے اور بشن سنگھ کی باری آتی ہے تو وہ متعلقہ افسر سے بھی یہی سوال پوچھتا ہے، لیکن جواب نہ پانے پر مایوس ہو جاتا ہے اور دونوں جانب ایک اجتماعی پاگل پن کا سیلاب دیکھ کر وہ دو ملکوں کے درمیانی خطۂ زمین (No man's land) ہی کو محفوظ ترین مقام سمجھتا ہے۔ پندرہ برس تک پاگل خانے میں توانا رہنے والا بشن سنگھ آخر کار اسی جگہ دھڑام سے نیچے گرتا ہے۔

بشن سنگھ کا اپنے علاقے کی نسبت سے دوسرا نام ٹوبہ ٹیک سنگھ ہے کہ جس کے جغرافیائی حدود کا قطعی طور پر کسی کو علم نہیں۔ ٹوبہ ٹیک سنگھ ایک علاقے اور ایک کردار کی حیثیت سے انسانیت، سکون اور سب سے بڑھ کر ہوشمندی کی علامت ہے اور سرحد کے دونوں طرف اس کا کہیں بھی پتہ نہیں۔ دونوں طرف افراتفری، لوٹ مار، سراسیمگی، اور ایک اجتماعی جنون کا عالم ہے۔ انسانی قدروں کا وہ علاقہ جو بٹ نہیں سکتا ٹوبہ ٹیک سنگھ کا علاقہ ہے، اس بشن سنگھ کا علاقہ ہے کہ جس کا رشتہ اپنی زمین کی جڑوں سے بہت گہرا ہے۔ منٹو نے افسانے میں ٹوبہ ٹیک سنگھ (یہ علاقہ اس وقت پاکستان میں ہے لیکن افسانے میں یہ حوالہ جاتی عنصر سے ماورا ہو کر ایک قوی علامت کی حیثیت رکھتا ہے) کو ایک علاقے، ایک کردار اور ایک خاص صورت حال کے لئے استعمال کیا ہے۔ پاگل خانہ بھی بجائے خود علامت ہے کہ اس کے تمام افراد شعور اور لاشعور کے عین درمیان ایک ایسی ذہنی اور جذباتی کیفیت میں مبتلا ہیں جہاں سے وہ شعور اور غیر شعور، جنون اور ہوشمندی یا تہذیب اور جبلّت ــ دونوں کی یکرنگ کارکردگی

پر نظر ڈال سکتے ہیں۔ کئی طرح کے واقعاتی حوالوں کے باوجود منٹو کا یہ افسانہ ایک مکمل علامتی افسانہ ہے۔

تقسیم کے سانحے اور فسادات سے متعلق افسانوں میں بیدی کا "لاجونتی"، احمد ندیم قاسمی کا "پرمشیر سنگھ" اور "میں انسان ہوں" اور حیات اللہ انصاری کا "شکر گزار آنکھیں" قابل ذکر ہیں۔ "لاجونتی" میں بیدی نے بقول گوپی چند نارنگ معنوی فضا کی توسیع کے لئے رامائن کی کتھا، سیتا کے اغوا اور دھوبی کی حکایت سے مدد لی ہے (۲۸)۔ "پرمشیر سنگھ" میں مرکزی کردار اختر سے متعلق جو واقعات آخر پر ملتے ہیں وہ کئی معنوی سمتوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ "میں انسان ہوں" میں قاسمی نے پانی کے ایک گھونٹ کو اس ازلی اور ابدی تڑپ کی علامت کے طور پیش کیا ہے جو انسان کے دل میں انسانیت کی بقا اور اس کے تحفظ کے لیے موجود ہے۔ اسی طرح کی کیفیت حیات اللہ انصاری کے "شکر گزار آنکھیں" میں ملتی ہے۔ یہ افسانہ شدت احساس، بلندی خیال اور تعمق فکر کا ایک پر تاثیر امتزاج ہے۔ دلہن کی شکر گزار آنکھیں اپنے قتل کرنے والے سورما کے ضمیر کو ہر وقت کوستی رہتی ہیں۔

فسادات کے بادل جب ذہنوں پر سے ہٹ گئے تو افسانہ نگار دوسرے مسائل و موضوعات کی طرف متوجہ ہوئے۔ ۱۹۴۷ کے بعد کچھ عرصے کے لیے وہی لوگ اردو افسانے پر چھائے رہے جنہوں نے ۴۷ سے قبل اپنے فن کا لوہا منوالیا تھا۔ احمد علی، حسن عسکری، ممتاز شیریں اور اختر انصاری نے ۴۷ کے بعد یا تو افسانہ لکھنا ترک کر دیا یا اس کی طرف بہت کم توجہ دی لیکن منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت، قاسمی کے علاوہ وہ افسانہ نگار جنہوں نے ۴۷ سے قبل اکا دکا افسانے لکھے تھے، تقسیم کے بعد اس صنف کو نمایاں طور پر آگے بڑھاتے رہے۔

منٹو نے تقسیم وطن کے بعد اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ لکھا۔ "ٹھنڈا گوشت" کے افسانے (ماسوائے ٹھنڈا گوشت) ۲۳، جولائی ۱۹۵۰ء اور ۳۱، جولائی ۱۹۵۰ء کے درمیان یعنی آٹھ دن میں لکھے گئے "بادشاہت کا خاتمہ" کے سبھی افسانے چودہ دن میں (۱ جون تا ۱۴ جون ۱۹۵۰ء) اور "یزید" کے تمام افسانے (ماسوائے ممی) ۴، اکتوبر ۱۹۵۰ء سے ۱۵، اکتوبر ۱۹۵۰ء تک لکھے گئے۔ اس زود نویسی کی بدولت ٹھہراؤ، گہرائی اور علامتی عمق ملنا بہت مشکل ہے لیکن اس کے باوجود منٹو کے کئی افسانے تخلیقی اور علامتی اعتبار سے اہم ہیں۔ "سرکنڈوں کے پیچھے"، "بو" اور "پھندنے" جیسے افسانے اس سلسلے میں مثالوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ "سرکنڈوں کے پیچھے" میں کردار تمثیلی ہیں۔ ہلاکت اپنے عاشق ہیبت خان کو جب دوسری عورت نواب کی آغوش میں دیکھتی ہے تو نواب کے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتی ہے۔ ہیبت خان یہ دیکھ کر بے ہوش ہو جاتا ہے۔ ہوش آنے پر وہ دیکھتا ہے کہ ہلاکت کا رچا رہی ہے اور وہ پشاور کے علاقے میں ہیں۔ "یہ علاقہ اب شہر افسوس ہے جس میں شروع ہوتے ہوئے آسمان کو تین آدمی دیکھا کرتے ہیں اور جہاں مسلسل رونے کی آواز آتی ہے۔ چار کھونٹ تلاش کے بعد پتہ چلتا ہے کہ آدمی خود رو رہا ہے۔ وہ ذرہ جو سمٹا ہوا صحرا ہے آنسو کی بوند بن گیا ہے" (۲۹) اس افسانے کی فضا سوکھے ہوئے سرکنڈوں، مٹی کے جھونپڑوں اور اڑتی ہوئی دھول سے تشکیل پاتی ہے۔ خاک و خون کا یہ افسانہ ایک مثنوی کی صورت میں متاثر کرتا ہے۔

"بو" فنی پختگی اور علامتی معنویت کے لحاظ سے منٹو کا ایک منفرد افسانہ ہے۔ اسے جنس کے موضوع کے پس منظر میں تمدنی ارتقا اور کائنات کے فطری پہلوؤں کے درمیان تضاد کی علامتی پرکھ کہا جا سکتا ہے۔ رندھیر اپنی مخصوص حیوانی بُو سے نجات پانے کے لئے صابن اور پوڈر کا استعمال کرتا ہے اور یہ ملمع کاری موجودہ متمدن

معاشرے کی دین ہے۔ دیہاتی گھاٹن فطرت کی طرح صحت مند، توانا، چست اور کھردری ہے لیکن اس کے میلے مٹیالے جسم کی گیلی سوندھی مٹی ایسی بُو رندھیر کے اندر چھپے ہوئے نیم وحشی کو جھنجھوڑتی ہے۔ اس کے برعکس مجسٹریٹ کی بیٹی یعنی رندھیر کی دلہن نازک، نفاست پسند، چکیلی اور صاف و شفاف ہونے کے باوجود رندھیر کو ایک مصنوعی اور نمائشی چیز لگتی ہے۔ رندھیر کو اسے دیکھ کر محسوس ہوتا ہے۔ جیسے اس کی نسوانیت اس کے وجود میں اس طرح ٹھہری ہوئی ہے۔ جس طرح "دودھ کی سفید سفید بے جان پھٹکیاں بے رنگ پانی میں ساکن ہوتی ہیں"۔ منٹو نے یہاں واقعہ کو محض واقعہ کے طور پیش کرنے کی بجائے زندگی کے فطری اور مصنوعی دو پہلوؤں اور دو رویوں کی پہچان کرائی ہے اور اس پہچان کا ذریعہ رندھیر ہے جو مصنوعی تمدن اور فطرت کی سادگی یا جنگل کی تہذیب کے درمیان سانس لیتا ہوا فرد ہے۔ شادی کا ذکر بھی اسی تضاد کو پیش کرتا ہے جو فطرت اور اس پر کیے جانے والے تصرف کے درمیان ہے۔ مجسٹریٹ کی بی اے پاس لڑکی اپنی تمام تر مصنوعی خوشبوؤں اور ریشمی کپڑوں کی سرسراہٹ کے باوجود رندھیر کی نسوں میں بسی ہوئی گھاٹن کے جسم کی بُو کے اثر کو دور نہیں کر سکتی۔ وہ گھاٹن کے مقابلے میں کاغذ کا پھول معلوم ہوتی ہے۔ مصنوعی اور بے جان و بُو۔ منٹو نے اس افسانے میں واقعہ کے تاثر اور تجربے کی فنی تجسیم کاری کی ہے اور علامتی ادراک کا احساس دلایا ہے۔

اسی طرح کی فنی تجسیم کاری "پھندنے" میں ملتی ہے جو جدید افسانے خصوصاً اردو افسانے میں علامت نگاری کے تعلق سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اردو کے بعض جدید افسانہ نگاروں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ انہوں نے اسی افسانے سے اپنا سفر شروع کیا۔ انور سجاد اور بلراج مین را کے خیال میں وہ "پھندنے" کے تعلق سے منٹو کے قریب ہیں۔ انور سجاد نے لکھا ہے کہ انہوں نے

"پھندے" سے کہانی لکھنا سیکھی۔(۳۰)۔ پھندے کی تخلیقیت اور اس کی علامتی حیثیت کا اندازہ دراصل افتخار جالب کے مقالے کے بعد ہونے لگا۔ افتخار جالب نے اپنے مقالے "لسانی تشکیلات" میں مذکورہ افسانے کا تجزیہ کرتے ہوئے اسے ایک نیا لسانی تجربہ قرار دیا ہے۔ ان کے خیال میں منٹو نے اس افسانے میں الفاظ کو اشیا کا درجہ دیا ہے اور یہ کہ پھندے نے اس تخلیق میں فنکارانہ دسترس کے طفیل لسانی شیئت حاصل کرتے ہیں۔(۳۱)

اس افسانے کا خمیر جنسی ابتری اور اس سے پیدا ہونے والے اخلاقی زوال، برہنگی، قتل و خون، زناکاری اور نفسیاتی گھٹن کے اذکار سے تیار ہوا ہے۔ لیکن اپنے دوسرے افسانوں کے برعکس منٹو نے "پھندنے" میں واقعات اور زبان کی توڑ پھوڑ سے بڑی معنویت پیدا کی ہے۔ افسانہ چھوٹے چھوٹے اور بظاہر بے ترتیب ٹکڑوں پر مشتمل ہے جن میں الگ الگ تصویریں پیش ہوئی ہیں، لیکن ہر تصویر افسانے کے بنیادی تجربے کی انتہا تک لے جاتی ہے۔ افسانے کا آغاز ان جملوں سے ہوتا ہے:

"کوٹھی سے ملحقہ وسیع و عریض باغ میں جھاڑیوں
کے پیچھے ایک بلّی نے بچے دیے تھے جو بلّا کھا
گیا تھا۔ پھر ایک کتیا نے بچے دیے تھے جو بڑے
بڑے ہو گئے تھے اور دن رات کوٹھی کے اندر باہر
بھونکتے اور گندگی بکھیرتے رہتے تھے۔ ان کو زہر
دے دیا گیا —— ایک ایک کر کے سب مر گئے
تھے، ان کی ماں بھی —— ان کا باپ معلوم نہیں
کہاں تھا، وہ ہوتا تو اس کی موت بھی یقینی تھی"۔

افسانہ شروع ہی سے واقعاتی توڑ پھوڑ کے عمل کو ظاہر کرتا ہے۔ کوٹھی کے باہر جھاڑیوں کے پیچھے اور خود کوٹھی کے اندر کچھ ایسی فضا ہے کہ جس میں غلاظت اور سڑاند سے گھن آنے لگتی ہے۔ منٹو اس گھناونے پن کو واقعاتی رفتار کے ساتھ تیز کرتے جاتے ہیں۔ کتوں اور بلیوں کے بچے دینے کے واقعات کو بدعادت مرغیوں کے انڈے دے دینے سے مشترک کر کے چوری چھپے بدکاری کی طرف اشارہ کیا گیا ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار کوٹھی کی وہ عورت ہے جو بے نام ہے۔ یوں بھی افسانے کے تمام کردار بے نام ہیں اور اِس، اُس، وہ وغیرہ سے پکارے جاتے ہیں (ناموں کے کھیلے سے بچنے کے لئے اور مطالعہ کی آسانی کے لیے ہم یہاں مرکزی کردار کو "بے نام عورت" کے نام سے پکاریں گے)۔ بے نام عورت نے گھر کی ملازمہ کو بڑی بے دردی سے قتل ہوتے دیکھا تھا۔ "اس کا پھندنوں والا سرخ ریشمی ازار بند جو اس نے دو روز پہلے پھیری والے سے آٹھ آنے میں خریدا تھا، پھنسا ہوا تھا"۔ یہ پھندنے اس واقعہ کے بعد بے نام عورت کے لیے معنویت پیدا کرنے لگتے ہیں۔ آگے چل کر اس عورت کو اب ملحقہ باغ میں بلّے گھورتے ہیں کیونکہ وہ اسے "چھیچھڑوں کی بھری ہوئی ٹوکری" سمجھتے ہیں۔ حالانکہ ٹوکری میں نارنگیاں ہیں۔ بے نام عورت کے جنسی ارتقا اور بیداری کو یوں بیان کیا گیا ہے:

> "ایک دن اس نے اپنی دو نارنگیاں نکال کے آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اس کے نیچے ہو کے اس نے ان کو دیکھا مگر نظر نہ آئیں۔ اس نے سوچا اس کی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی ہیں ـــ مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہو گئیں اور اس نے ریشمی کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھ دیں۔

اب کتے بھونکنے لگے ـــ نارنگیاں فرش پر لڑھکنے
لگیں ـــ کوٹھی کے ہر فرش پر اچھلیں بکھریں بے
کودیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے باغوں میں پھیلنے
دوڑنے لگیں ـــ کتے ان سے کھیلتے اور آپس میں
لڑتے جھگڑتے رہے۔"

جنسی بیداری تقاضوں کو جنم دیتی ہے اور بے نام عورت کی نارنگیاں آخر کار گلی اور محلہ میں پھیل جاتی ہیں۔ کوٹھی اور متعلقہ باغ سماجی اور اخلاقی احتساب کی تردید کے طور پر ابھرتا ہے۔ جہاں بچے نارنگیوں سے کھیلنے میں آزاد ہیں، جہاں قتل ایک معمول کا کام لگتا ہے، جہاں کتیاں اور بلیاں جھاڑیوں کے پیچھے بچے دیتے اور انہیں اپنے حال پر چھوڑنے میں آزاد ہیں، جہاں پھندنے جاذب نظر بن جاتے ہیں اور ساتھ ہی جبر و اکراہ اور قتل و غارت گری کا باعث اور ذریعہ بھی۔ تقاضے دونوں طرف سے ہیں۔ نارنگیاں بڑی ہو جاتی ہیں تو کتوں کے بھونکنے کا سبب بن جاتی ہیں اور کتے بھونکنے لگتے ہیں تو نارنگیاں اچھل کود پر اتر آتی ہیں اور نمائش کے آتش دان کی رونق بن جاتی ہیں۔

بے نام عورت کی کوٹھی کے تمام لوگ ایک ہی قسم کی فضا کے زائیدہ و پروردہ ہیں۔ اس کی ماں ہر روز ڈرائیور کے ساتھ صبح و شام موٹر میں سیر کو جاتی ہے اور "بد عادت مرغیوں کی طرح دور دراز باغوں میں جھاڑیوں کے پیچھے انڈے دیتی ہے"۔ اس کا باپ ہوٹل میں رہتا ہے جہاں لیڈی اسٹینوگرافر کے ساتھ اس کے جنسی روابط ہیں۔ اس کا بھائی گھر کی ہی کمٹی ملازمہ کے ساتھ عمر کے فرق کے باوجود غلط تعلقات رکھتا ہے جس کے نتیجے میں اس کی بیوی جنسی آسودگی کے دوسرے ذرائع تلاش کرتی ہے۔ بے نام عورت اپنی بھاوج اور سہیلی کے ساتھ اجنتا چلی جاتی ہے، جہاں تینوں اچھی شکل و صورت کے آرٹسٹ سے جنسی تسکین بھی حاصل

کبھرتی ہیں اور ساتھ ہی تصویریں بنانا بھی سیکھتی ہیں۔ ان تصویروں میں وہ اپنی لاشعوری کیفیات کا اظہار کرتی ہیں۔ خود مرکزی کردار کی تصویروں میں "پھندنے ہی پھندنے ہوتے ہیں، "ازاربندوں کا گچھا" آخرکار مرکزی کردار کی بھی شادی ہو جاتی ہے اور اس کا شوہر اسے اجنتا لے جاتا ہے جہاں وہ نمک کا منافع بخش کاروبار یعنی عصمتوں کا کاروبار کرتا ہے۔ لیکن اب بے نام عورت کے دودھ سوکھے ہوئے ہیں، اس لئے اس کا شوہر دوسری عورت سے شادی کر لیتا ہے اور بے نام عورت ایک ایسے موڑ پر آجاتی ہے جہاں وہ اکیلی ہے۔ اس کی سہیلی تپ دق کی مریضہ ہے دوسری سہیلی نے خودکشی کی ہے۔ بھائی، بھابی اور گھر کی ملازمہ، تینوں ناجائز تعلقات کے نتیجے میں ایک دوسرے کا صفایا کرتے ہیں۔ ماں ہسپتال میں دم توڑ دیتی ہے اور باپ اپنی بیوی کا (؟) کے جنازے میں شامل ہونے کے بعد غائب ہو جاتا ہے۔ ادھیڑ عمر ملازمہ گھر کے زیورات چرا کر بھاگ جاتی ہے۔ بے نام عورت اب ڈرائیور، نوکر، سب کو علیحدہ کر دیتی ہے۔ اب افسانہ نقطہ عروج پر پہنچ جاتا ہے یہ نقطہ اس کی زندگی کا بھی کلائمیکس ہے۔ بے نام عورت تنہا ہے شراب اور سگریٹ سے زندگی کی تلخیوں میں غرق ہو جانا چاہتی ہے لیکن پھر سے سطح پر ابھر آتی ہے:

> "صبح کو جب وہ اٹھتی تو اسے محسوس ہوتا کہ رات بھر اس کا جسم ذرہ ذرہ دھاڑیں مار مار کر روتا رہا ہے۔ اس کے وہ سب بچے جو پیدا ہو سکتے تھے، ان قبروں میں جوان کے لیے بن سکتی تھیں، اس دودھ کے لیے جوان کا ہو سکتا تھا، بلک بلک کر رو رہے ہیں۔ مگر اس کے دودھ کہاں تھے، وہ تو جنگلی بلے پی چکے تھے"

احساس کے یہ نشتر اس کے جسم کو چھلنی کر دیتے ہیں۔ قبروں میں دودھ کے لیے ممکنہ بچوں کا رونا اس کی آرزو کو ظاہر کرتا ہے، اسی لیے باوجود ایک ذہین اور پڑھی لکھی ہونے کے کبھی کبھی رات کی تنہائی میں اس کا جی چاہتا ہے کہ "بدعادت مرغی کی طرح جھاڑیوں کے پیچھے جائے اور ایک انڈا دے آئے" یہ خواہش رشتوں کے عدم وجود یا ان کی عدم معنویت کا نتیجہ ہے، کیونکہ وہ جس کوٹھی اور جس خاندان سے علاقہ رکھتی ہے وہاں کے سارے رشتے مجبوری کے تحت اختیار کیے گئے ہیں۔ باپ کی حیثیت ایسی ہے کہ وہ زندہ و موجود ہے لیکن ملتا نہیں۔ بہرحال، تنہائی میں بے نام عورت کو مکمل طور پر آزادی ملتی ہے۔ وہ اپنے جسم کو کئی طریقوں سے ننگا کر چکنے کے بعد اپنی روح کو عریاں کرنا چاہتی ہے۔ پینٹنگ کا سامان نکال کر اور آئینے کے سامنے کھڑا ہو کر وہ اعتماد سے سارے رنگوں سے اپنے بدن پر نئے خدوخال بنا دیتی ہے اور رنگوں سے لتھڑے ہوئے جسم پر ان تمام زیورات کو سجا دیتی ہے جن سے اُسے پہلے رغبت نہ تھی۔ عین اسی وقت ایک چور گھر میں داخل ہوتا ہے لیکن عورت کی صورت دیکھ کر الٹے پاؤں بھاگ جاتا ہے۔ عورت اسے روکنے کی کوشش کرتی ہے لیکن مایوس ہو کر واپس لوٹ آتی ہے۔ مکمل برہنگی کے عالم میں اُسے چور کا آنا قبول ہے لیکن چور کی آنکھیں اس برہنگی اور بے حجابی کی تاب نہیں لا سکتیں کیونکہ جسم کی عریانی اسے منظور ہے لیکن جب پورا وجود ہی بے ستر ہو جائے تو افراتفری یقینی ہے۔ بے نام عورت پھر آئینے کے سامنے کھڑی ہوتی ہے۔

"......اس کے گلے میں ازار بند نما گلوبند تھا جس کے بڑے بڑے پھندنے تھے۔ یہ اس نے بُرش سے بنایا تھا۔

دفعتاً اس کو ایسا محسوس ہوا کہ یہ گلوبند تنگ ہونے

لگتا ہے۔ آہستہ آہستہ وہ اس کے گلے کے اندر دھنستا
جا رہا ہے ـــــ وہ خاموش کھڑی آئینے میں آنکھیں
گاڑے رہی جو اسی رفتار سے باہر نکل رہی تھیں تھوڑی
دیر کے بعد اس کے چہرے کی تمام رگیں پھولنے لگیں۔
پھر ایک دم سے اس نے چیخ ماری اور اوندھے
منہ فرش پر گر پڑی۔"

یہ افسانے کا اختتامی حصہ ہے جس میں "پھندے" اپنی معنویت کی تکمیل کر لیتے ہیں۔ برش سے بنائے گئے یہ پھندے عورت کے احساس میں اصل روپ دھار کر اس کی گردن کو کس دیتے ہیں اور اس کے وجود کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ گلو بند انار بند نما ہے جو افسانے کے تقریباً تمام واقعات میں یکساں کارکردگی اور یکساں معنویت کا حامل ہے۔ افسانے کی باقی جزئیات پھندوں کی اس ایک گرفت کے تاثر کو گہرا کر دیتی ہے۔ اس آخری واقعے کے بارے میں افتخار جالب نے لکھا ہے:

"یہ مقام اس کہانی کا مستقل مقام ہے ابتدا سے
لے کر آخر تک ہر مرحلے میں تمام تفصیلات اس مستقل
مقام کو، کہ موت آنکھوں کے باہر نکل آنے اور پھندوں
کی گرفت پر مشتمل ہے، چھوتے ہوئے سا تو لے کر
چلتی ہے۔ یہ مستقل مقام پھندوں کی اس تشبیہ
کا جزو لاینفک ہے جس میں جنسی تلذذ، آوارگی و
پریشانی، سماجی رکھ رکھاؤ کا انحطاط، ہذیانی حالت،
بے اصل گردش، پناہ کی تلاش، معاشرت کی بنیادی
اکائی، خاندانی رشتوں ... حقیقی

اور بے نامی باپ کی حدوں پر حاوی حد ڈھونڈنا،
لیسے موٹف گندھے ہوئے ہیں۔ یہ تمام موٹف
جمع ہو کر ایک بڑا موٹف نہیں بنتے بلکہ اس کہانی
میں جو بڑا موٹف موجود ہے یہ اس کے شاخسانے
ہیں" (۳۴)

"پھندنے" کے اس تفصیلی تجزیے سے منٹو کے تجریدی اور علامتی ادراک کی پہچان ہوتی ہے۔ پورا افسانہ "میراجی کی شاعری کی طرح مبہم" نظر آتا ہے اور ہر لفظ و ہر جملہ معنوی جہات کو ابھارتا ہے۔ افسانے کے موضوع میں جنس اور اس سے متعلق مسایل، خاندان کا بکھراؤ اور رشتوں کا عدم وجود، سبھی شامل ہے، لیکن منٹو نے اس میں اظہار کا جو پیرایہ روا رکھا ہے وہ اردو افسانے میں اوّلیں کامیاب کوشش ہے۔ منٹو نے یہاں کیوبک آرٹ، تجریدی آرٹ، میراجی کی مبہم شاعری اور یگانہ آرٹ کا ذکر کیا ہے۔ جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ ادب اور آرٹ کے جدید رجحانات سے نہ صرف واقف تھے بلکہ انہوں نے ان سے استفادہ بھی کیا ہے۔ جملوں کی توڑ پھوڑ اور ایک طرح کا انتشار، جو بادی النظر میں خیالات کا انتشار لگتا ہے، تجربے کی وحدت اور اس کی معنی خیزی میں معاون ثابت ہوا ہے۔ "اس کے دودھ ابلے ہوئے تھے جو آہستہ آہستہ ٹھنڈے ہو گئے" اس کے دودھ ٹھنڈے تھے جو آہستہ آہستہ ابلنے لگے۔ آخر دونوں دودھ مل مل کر کنگنے ہو گئے اور کھٹی لسّی بن گئے۔" یا "اس کا باپ ہوٹل میں رہتا تھا جہاں اس کی لیڈی اسٹونوگرافر اس کے ماتھے پر یوڈی کلون مل رہی ہوتی تھی" یا پھر "اس کا باپ یوڈی کلون میں تھا جہاں اس کا ہوٹل اس کی لیڈی اسٹونوگرافر کا سر سہلاتا تھا"۔۔۔۔ اس طرح کی لسانی توڑ پھوڑ افسانے میں بڑی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ پھندنے میں کرداروں کا ایک مجمع ہے لیکن سب

کردار بے نام ہیں۔ ان کا عمل اس قدر ایک دوسرے سے مشابہ ہے کہ ناموں کا گھپلا یقینی ہے۔ محض فرضی یا عارضی رشتوں کی مدد سے ان کی پہچان ہوتی ہے۔

منٹو کے بیشتر افسانوں میں واقعہ اپنے محدود محور سے ہٹ کر مختلف معنوی تلازموں کو ابھارتا ہے۔ جنس کو اگرچہ منٹو کے یہاں بنیادی حیثیت حاصل ہے اور طوائف بنیادی کردار ہے، لیکن دونوں پر لکھتے وقت منٹو کی دروں بین نظر حقیقتوں کی مرئی اور غیر مرئی دونوں سطحوں پر بیدار اور تیز ہے۔ جنس کے وسیع پس منظر میں طوائف معاشرے کے چہرے پر بدنما داغ ہے۔ یہ ہماری تمام تر ہمدردیوں کی مستحق بن جاتی ہے اور ہمیں معاشرے کے غلط نظام اقدار سے گھن آنے لگتی ہے۔ طوائف کا کوٹھا معاشرے کی زبوں حالی کی ایک ایسی رزم گاہ ہے۔ جس میں منٹو خیر و شر کی، فطرت اور مصنوعی تمدن کی، خارج اور باطن کی، انسانیت اور حیوانیت کی، جبلتوں یا جذبوں اور اخلاقی بندشوں کی آپسی کشاکش کو دیکھتے ہیں۔ ان متضاد قوتوں کے ٹکراؤ کی صورت میں منٹو بقول وارث علوی ایک پیغمبر کی طرح علامتوں اور اساطیر کی زبان میں بات کرتے ہیں (۳۳) منٹو کے افسانوں میں غیر متوقع اور چونکا دینے والا انجام بھی معنی کی قطعیت کی نفی کرتا ہے۔ ان کے افسانے حشو و زوائد سے پاک ہیں، خاص طور پر ۴۷ء کے بعد کے افسانے۔ اس کا دعویٰ خود منٹو نے "خالی بوتلیں خالی ڈبے" کے پیش لفظ میں کیا ہے۔ وہ تکرار اور تضاد سے بھی کام لیتے ہیں اور زبان کے ایسے تخلیقی اور رمزی استعمال کو بروئے کار لاتے ہیں جو بیانیہ کو متاثر کیے بغیر افسانے کی ترفیع کا موجب بن جاتا ہے۔ ادراک و اظہار کی علامتی سطح کی بنا پر بعض جدید افسانہ نگار انہیں اپنا صحیح پیش رو تسلیم کرتے ہیں۔

۱۹۴۷ء کے بعد کرشن چندر کے افسانوں میں فنی انحطاط کی رفتار میں تیزی نظر آتی ہے۔ بسیار نویسی کے باوجود جہاں منٹو کے یہاں فنی پختگی کا برابر ارتقاء ملتا ہے

وہاں کرشن چندر کے فنی سوتے خشک دکھائی دیتے ہیں۔ کرشن چندر یا تو اسلوب کے ذریعہ افسانے پر اس قدر چھائے رہتے ہیں کہ افسانہ اپنی قوت نمو سے پھل پھول سکنے کی استعداد ہی پیدا نہیں کر پاتا، یا ان کا تخیل اور احساس اس صحافتی جوہڑ سے باہر نہیں نکلتا جو ترقی پسندی کے غیر فنی تصورات کا زائیدہ ہے۔ ان کی حقیقت نگاری بہت زیادہ میلانا تی ہے اور غربت، بھوک، اور ظلم جیسے مسایل اس حد تک فنی مسائل بن گئے ہیں کہ انہیں فن کی پروا بہت کم رہتی ہے، اس طرح ان کی حقیقت نگاری بھی سطحی ہو کر رہ جاتی ہے۔ دسواں پُل، پہلا دن، کنواری، ایک مگر مچھ ایک سیتا، بندوالی، ایک گرجا ایک خندق، نئی شلوار، کچرا بابا اور ایک خوشبو اڑی سی جیسے افسانے کرشن چندر کے فنی انحطاط کی خاص مثالیں ہیں۔ ان افسانوں میں واقعہ محض واقعہ رہتا ہے ـــــ سطحی، سپاٹ اور خود آگاہ ـــــ موضوع کے اعتبار سے ان کے یہاں اس بات پر زور ملتا ہے کہ افسانہ خارجی حقیقت سے زیادہ سے زیادہ مطابقت پیدا کرے۔ اور ہیئتی اعتبار سے ان کے اکثر افسانوں میں پلاٹ، کردار، فضا اور نقطۂ نظر یا ان میں کسی ایک عنصر کی موجودگی ہی کو افسانے کی کامیابی کی ضمانت قرار دینے کا رویّہ ملتا ہے۔ کرشن چندر کے بیشتر افسانے ان ہی دو غیر فنی رویوں سے بُری طرح متاثر ہوئے۔ چنانچہ اپنے آخری دور میں وہ افسانہ اور انشائیہ، مضمون، رپورتاژ، یا مزاح پاروں میں فرق کرنے سے بھی قاصر دکھائی دیتے ہیں۔

کرشن چندر کے اس دور کے افسانوی سرمائے میں تاہم گدھا، پانی کا درخت، ہوا کے بیٹے، چورا ہے کا کنواں، کالا سورج، روشنی کے کیڑے، ہائیڈروجن بم کے بعد، مردہ سمندر، کاک ٹیل، خالی قبر، جہاں ہوا نہ تھی، آدھے گھنٹے کا خدا، میلا، گونگے دیوتا، آسمان بنانے والے اور مہالکشمی کا پل بہتر افسانے ہیں۔

ان میں سے بعض تمثیلی طرز کے حامل ہیں بعض استعاراتی سطح رکھتے ہیں اور دو ایک میں علامتی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ پانی کا درخت، ہوا کے بیٹے اور کالا سورج اسطوری فضا رکھتے ہیں۔ پہلے افسانے میں بچے کا خواب میں پانی کا درخت دیکھنا دوسری ضمنی کہانیوں اور دیومالائی قصوں کی مدد سے ایک خواب آلود فضا کا احساس دلاتا ہے۔ ہوا کے بیٹے میں چار سمتوں سے آنے والی ہواؤں کی تجسیم کی گئی ہے۔ چار مختلف جھکڑ یعنی چار بیٹے اپنی ماں کو چار مختلف سمتوں کے حالات سے آگاہ کرتے ہیں اور جب مغربی جھکڑ ہواؤں کے لیے موت کی آمد کی خبر دیتا ہے تو افسانے کا مرکزی کردار امن کی تلاش کو نکلتا ہے جو اس موت کو روک سکتا ہے۔ ہواؤں کی ماں جس غار میں رہتی ہے وہ شعور واحساس کا وہ غار ہے جس میں بالا علمی کی دھند میں بھٹکا ہوا انسان پہلی بار پناہ لیتا ہے اور چاروں سمت اپنے ذہنی دریچوں کو وا کر کے کائنات کے بارے میں سوچتا ہے۔ افسانہ تمثیلی سطح رکھتا ہے لیکن تجربے کا غیر رومانی اظہار کسی حد تک علامتی فضا کی تشکیل کرتا ہے۔ "کالا سورج" کا پہلا حصہ اسطوری فضا کی بنا پر عمدہ ہے لیکن دوسرے حصہ میں اصلاحی اور مقصدی پہلو حاوی ہے۔ "ہائیڈروجن بم کے بعد" بھی تمثیلی افسانہ ہے۔ جوہری جنگ میں انسانی آبادی تباہ ہو گئی ہے اور دنیا میں جانوروں کی حکومت ہے۔ انسان اب صرف جانوروں کے تماشے اور عبرت کے لیے چڑیا گھر میں رکھے گئے ہیں۔ "خالی قبر" اور "روشنی کے کیڑے" علامتی افسانے بن سکتے تھے لیکن کرشن چندر کی پلاٹ سازی ان پر حاوی ہو جاتی ہے۔ "خالی قبر" ایک قسم کے نعرہ یعنی "اس میں اب نازی واد دفن ہوگا" پر ختم ہو کر معنی کی قطعیت کا شکار ہو جاتا ہے۔ "روشنی کے کیڑے" میں کیچووں اور عام غریب، بھوکے لوگوں میں اشتراک پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے لیکن یہاں علامت افسانے کی داخلی نفسا سے نہیں ابھرتی۔ "مہالکشمی کا پل" میں پل ہم آہنگی اور انسلاک

کے برعکس تضاد اور تفریق کے احساس کو شدید بناتا ہے اور یوں علامتی حیثیت سے بہتر اور معنی خیز افسانے کی تشکیل میں معاون ہے۔ "چوراہے کا کنواں" میں پانی زندگی اور اس کی اعلیٰ قدروں کی علامت ہے۔ ایک بیمار بچے کی زندگی بچانے کے لیے اُس کنویں کا ایک گھونٹ پانی درکار ہے جو "کہیں نہیں گاؤں" میں ہے۔ اس گاؤں کا راستہ بوڑھا وید اس طرح بیان کرتا ہے:

"تم یہاں سے وہاں جاؤ، وہاں سے جہاں جاؤ جہاں
سے تہاں جاؤ اور جب تم تہاں پہنچو گے تو وہاں سے
کہاں کو مڑ جاؤ، بالکل سامنے تمہیں کہیں نہیں گاؤں ملے
گا۔ اس کے وسط میں چوراہے کا کنواں ہے۔"

یہ کنواں گاؤں والوں کے پرکھوں کا کنواں ہے، گاؤں والوں کو زندگی بھی دیتا ہے اور موت بھی، ان کے اعمال کا شاہد بھی ہے اور رازداں بھی۔ کنویں کی صفائی ہوتی ہے تو کیچڑ وغیرہ کے ساتھ گاؤں والوں کی محبت، جرأت اور حسین یادوں کی نشانیاں برآمد ہوتی ہیں جنہیں گاؤں والے خوشی سے اپنا لیتے ہیں۔ لیکن جب ایک ننھے بچے کی لاش برآمد ہوتی ہے تو اسے کوئی نہیں اپنا لیتا اور یوں لاش کو واپس کنویں میں ڈال دیا جاتا ہے۔ مرکزی کردار کی گود میں سے بیمار بچہ کنویں کے مردہ بچے سے کھیلنے کے لیے کنویں میں کود جاتا ہے۔ سفید ریش بڈھا بیمار بچے کو واپس نکالنے کے لیے یہ شرط پیش کرتا ہے کہ کوئی کنواری آئے اور کنویں میں پڑے مردہ بچے کو اپنا لے۔ لیکن اس کیلئے کوئی تیار نہیں۔ افسانہ ان جملوں پر ختم ہوتا ہے

"میں نے دیکھا کہ میں اس گاؤں میں اکیلا ہوں جو کہیں
نہیں ہے، اس کنویں کے کنارے کھڑا ہوں جو ہر
چوراہے پر ہے اور اس کنواری کا انتظار کر رہا ہوں

جو ایک دن میرے بچے کی جان بچانے کے لیے
اس کنویں پر آئے گی۔"

بچہ مستقل کی امانت بھی ہے اور اس کی علامت بھی۔ یہ فطرت کی معصومیت کی علامت بھی ہے اور مردہ بچے کو قبول کرنا احساس جرم اور اخلاقی جرأت کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کنویں اور گاؤں دونوں کا محل وقوع غیر واضح ہے اور یہ اس کے کسی بھی جگہ بلکہ ہر جگہ ہونے کی دلیل ہے۔ افسانہ کی فضا مبہم، غیر واضح اور پُر اسرار ہے جس سے اس کی تخلیقی حیثیت قائم ہو جاتی ہے اور تجربے کے علامتی ادراک کی بھی پہچان ہوتی ہے۔

راجندر سنگھ بیدی کے ۴۷ء سے پہلے کے افسانوں میں جو آہستہ خرامی، معنوی تہہ داری اور گہری رمزیت ملتی ہے وہ ان کے بعد کے افسانوں میں زیادہ شدت کے ساتھ نمایاں ہے۔ 'کوکھ جلی'، 'اپنے دکھ مجھے دیدو'، 'ہاتھ ہمارے قلم ہوئے' اور 'مکتی بودھ' بیدی کے وہ اہم افسانوی مجموعے ہیں جو ۴۷ء کے بعد شائع ہوئے۔ معمولی سے واقعات کو اپنے کمال فن سے غیر معمولی بنانا بیدی کے یہاں بنیادی خصوصیت ہے۔ ان کے یہاں تخلیقی عمل کے دوران تخیل اور حقیقت کے عرفان کی جس طرح کارفرمائی ملتی ہے اس کی رو سے واقعہ محض واقعہ نہیں رہتا بلکہ کنایہ، استعارہ، علامت اور دیومالائی سوچ کے ملے جلے اور متناسب استعمال کی مدد سے جام جہاں نما بن جاتا ہے۔ افسانے کے جملہ عناصر جیسے ایک کیمیائی عمل سے گزر کر فن پارے کو وحدت بخشتے ہیں، بیدی کا تخلیقی سرچشمہ فرد کے طبعی رویے سے پھوٹتا ہے۔ وہ انسانی اعمال اور ان کے تضاد کو بہت قریب سے دیکھتے ہیں، اس لیے وہ اپنے کرداروں کی نفسیات سے پوری طرح آگاہ دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے کرداروں میں طبعی رویہ استدلالی یا منطقی بنیاد پر

کم اور حسیاتی یا جبلّی سطح پر زیادہ ہوتا ہے، اس لیے قاری کو بیدی کے افسانوں میں ایک پیناوژن ملتا ہے۔

ہندوستانی دیومالا اور یہاں کی روایات میں بیدی کی دلچسپی ۱۹۴۷ء کے بعد اور زیادہ دکھائی دیتی ہے۔ دیومالائی عناصر کی مدد سے بیدی اپنے افسانوں میں تہہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان عناصر کا اعادہ نہیں کرتے بلکہ ان کے ذریعہ واقعہ کو ازلی اور آفاقی نوعیت بخشتے ہیں۔ استعاراتی اسلوب اور مابعد الطبیعاتی فضا بیدی کے فن کی نمایاں خصوصیت ہے۔ ان کا اسلوب بقول گوپی چند نارنگ "پیچیدہ اور گمبھیر ہے۔ ان کے استعارے اکہرے یا دوہرے نہیں، پہلودار ہوتے ہیں" (۳۴) لیکن جہاں تک بیدی کے یہاں بھرپور علامتی تخلیق کا سوال ہے اس سلسلے میں "بل" اور "حجام الہ آباد کے" نسبتاً زیادہ اہم ہیں۔

افسانہ "بل" درباری اور سیتا کی محبت کی داستان ہے لیکن اس کا مرکزی خیال بل ہے۔ مصری بھکارن کا یہ شوخ اور خوبصورت بچہ ہوٹل کے کمرے میں درباری اور سیتا کی محبت یا ان کے آپسی تعلق کو تطہیر و تقدس عطا کرتا ہے۔ اس کا رونا ان دونوں کی جنسی بے راہ روی میں مانع ہی نہیں آتا بلکہ انہیں شرمندگی کا احساس دلا کر ایک دوسرے کے ساتھ شادی کرنے اور دکھ سکھ بانٹنے پر آمادہ بھی کرتا ہے۔ یوں بل بقول باقر مہدی "ایک حقیقت بھی ہے اور ایک سمبل بھی، اس لیے کہ محبت کا سارا تار و پود معصومیت سے بنا ہے اور بل معصومیت کی علامت ہے" (۳۵)۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اس افسانے کے کرداروں کے دیومالائی حوالوں کی نشاندہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ "بل میں عصمت و عفت کی پاسداری کے لحاظ سے لڑکی کے کردار کی سیتا سے تطبیق کی گئی ہے اور خود بل نٹ کھٹ بالک کرشن ہے جو ہوٹل میں سیتا کو درباری کی ہوس کا شکار ہونے سے بچا لیتا ہے (۳۶)۔

"حجام الہ آباد کے" بیدی کا نمائندہ افسانہ ہے جس میں لفظوں، کرداروں، استعاروں اور واقعات کے امتزاج سے ایک بھرپور علامتی تخلیق تشکیل پاتی ہے۔ حجامت بنا بنا کر سب کا حلیہ بگاڑنے والا سر سوتی کے سنگم کا لوک پچا ہماری سیاسی لیڈرشپ یا حکمران طبقے کی علامت ہے اور سنگم ہندوستانی تہذیب کی موجودہ صورت حال ہے۔ افسانے میں بیدی نے جو بھی جزئیات فراہم کی ہیں وہ سب کی سب بنیادی علامتی اکائی کی طرف لے جاتی ہیں۔ چنانچہ اسطوری سوچ سے بھی افسانے کی مجموعی فضا میں معنوی تہہ داری کا اضافہ ہوتا ہے۔ افسانے میں ماضی کی مقتدر روایات کا ماتم بھی ہے اور سائنسی پیش رفت پر ممکنہ تشویش کا اظہار بھی، فرقہ واریت کا ذکر بھی ہے اور مغربی تہذیب کی یلغار کا تذکرہ بھی ـــــ لیکن ان سب باتوں کو افسانوی واقعات اور کرداروں کے ذریعے سے اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ بیدی کے شخصی تاثرات بھی افسانوی واقعات کے ناگزیر حصے نظر آتے ہیں:

> "قلعہ جسے شہنشاہ اکبر نے بنوایا تھا ایک مٹی ایجی
> ہو گیا ہے جو وقت کے عجائب گھر میں پڑا ہے۔
> مندر زمین میں دھنس چکے ہیں اور بندر شاید اوپر چاند
> شکرا اور منگل میں کود گئے ہیں، جو اب ہماری دھرتی
> کے صوبے ہیں"۔

"یوکلپٹس" میں اسطوری علامتیں عیسائیت سے ماخوذ ہیں، جبکہ "ٹرمینس سے پرے" میں رام کے بن باس اور سیتا کے راس رچانے کے واقعہ کی مدد سے بیسویں صدی میں میاں بیوی اور مرد عورت کے رشتوں کی باز آفرینی کی گئی ہے۔ یہ افسانہ لطافت اور رمزی کیفیت، دونوں اعتبار سے بہتر ہے۔ "متھن" میں

کھجوراہو کے مندروں کی جنسی وحدیت کی فضا ہے۔ جنسی انجذاب کی وحدیت میں تخلیق کائنات کی مابعد الطبیعاتی وحدانیت کی جو معنوی فضا پیدا کی گئی ہے وہ بیدی کی کمال فن کاری پر دال ہے۔ بیدی کے کم و بیش تمام افسانوں میں اظہار کا ایک ایسا طور ملتا ہے جو بظاہر سیدھا سادہ ہے لیکن تجربے کی پیچیدگی کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے۔ طنز اور اعلیٰ مزاح سے بیدی بڑا کام لیتے ہیں جو فکر کی گہرائی کا پتہ دیتا ہے، لیکن فکر کی یہ گہرائی افسانے کو محض خیال پارہ نہیں بناتی، بلکہ افسانوی تجربے میں تحلیل ہو کر اس کی معنوی سرحدوں کو وسعت بخشتی ہے۔ اسی خصوصیت کے پیش نظر پروفیسر آل احمد سرور نے لکھا ہے کہ "بیدی کے افسانوں میں تھوڑی سی دیر میں بہت کچھ دیا جاتا ہے لیکن اس سے زیادہ خیال کو چھوڑ دیا جاتا ہے۔" (۳۷)

منٹو نے احمد ندیم قاسمی کو ایک خط میں اس SENTIMENT کو دبانے کا مشورہ دیا تھا جو بقول ان کے قاسمی کے یہاں زیچ تک پہنچ چکا ہے (۳۸)۔ قاسمی کے یہاں جذباتی فضا یقیناً مل جاتی ہے لیکن یہ اس قدر سستی اور سطحی نہیں ہے جس قدر کرشن چندر کے بعض افسانوں میں۔ قاسمی نے ۱۹۴۷ء کے بعد اس جذباتیت پر قابو پاکر اسے افسانوی فضا کی تخلیق کے کام میں لایا۔ علاوہ ازیں ان کے بعد کے افسانوں میں محض فطرت نگاری کا مظاہرہ نہیں ہوتا بلکہ افسانوی صورت حال کی مناسبت سے ماحول کو خلق کرنے کا رویہ بھی ملتا ہے۔ ابتدائی افسانوں میں جو شاعرانہ انداز بیان افسانے کی کلی فضا پر حاوی نظر آتا ہے وہ بعد کے افسانوں میں تحیر خیز فضا قائم کرنے میں معاون دکھائی دیتا ہے۔ قاسمی کے افسانوں میں تفصیل اور جزئیات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے منٹو نے ازراہ مذاق ادب میں انہیں وزیر خارجہ اور خود کو وزیر داخلہ کہا تھا (۳۹)۔ تاہم قاسمی کے یہاں

تفصیل تو ہے وضاحت نہیں ہے۔ ان کے بیشتر افسانے داستانوی رنگ کی طلسم کاری سے مملو ہیں۔ تقسیم کے بعد قاسمی کے پانچ افسانوی مجموعے "آس پاس"، درودیوار، سناٹا، برگ حنا اور گھر سے گھر تک، شائع ہو چکے ہیں، جن کے مطالعہ سے قاسمی کے تخلیقی ارتقار کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ رومان سے حقیقت نگاری کی طرف، تخیل و تصور سے مشاہدے کی طرف، شاعرانہ اور جذباتی اظہار سے تخلیقی ایجاز و ایمائیت کی طرف اور جذباتیت سے فکر کی وسعت اور گہرائی کی طرف ان کا سفر فن کی نئی جہتوں کے کھوج کا سفر ہے۔

ندیم کے یہاں تشبیہوں، استعاروں اور پیکروں کا وافر ذخیرہ ملتا ہے جس سے وہ افسانوی بیان میں خاطر خواہ اثر پیدا کرتے ہیں۔ سلطان، وحشی، رئیس خانہ، شکنیں، ماتم، کہانی لکھی جا رہی ہے، گھر سے گھر تک، نصیب، بندگی بیچارگی، چڑیل، گڑیا، ماسی گل بانو، آسیب اور پہاڑوں کی برف جیسے افسانوں میں علامتی ادراک و اظہار کا احساس ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں سے "رئیس خانہ" کو اطہر پرویز نے اردو کے نمائندہ افسانوں میں شمار کیا ہے۔ اس میں رئیس خانہ اس معاشرے کی علامت ہے جس میں مفلس اور غریب لوگوں کی معصومیت، خلوص اور ہمدردی کو ان کی کمزوری سمجھ کر ان کا استحصال کیا جاتا ہے۔ افسانے میں مریاں اور فضلو محض نچلے طبقے کے نمائندے نہیں بلکہ اس معصوم اور رنگین فطرت کی علامت بھی ہیں جسے شہروں کی غلاظت، سرانڈ، مادیت اور ہوس کاری آلودہ کر دیتی ہے۔

"رئیس خانہ" کے مقابلے میں قاسمی کا نمائندہ اور علامتی افسانہ "آسیب" ہے جس میں ماضی اور حال یا نئی اور پرانی نسل کی آویزش کو موضوع بنایا گیا ہے۔ سید امجد حسین کی شناخت اس کی کوٹھی میں اُگے برگد کے درخت سے ہوتی ہے۔

برگد کا یہ سال خوردہ درخت افسانے کی مرکزی علامت ہے۔ درخت عام طور پر شادابی، نمو اور تخلیقی قوتوں کی علامت سمجھا جاتا ہے لیکن ندیم نے ان مفاہیم کے علاوہ اسے خاندان کی وحدت کی علامت کے طور پیش کیا ہے۔ برگد کے درخت کی طرح امجد حسین اپنے بیٹے سقراط کے لیے ٹھنڈی چھاؤں کا روپ ہے اور برگد ہی کی طرح وہ ماضی کا ورثہ بلکہ خود ماضی ہے اور اس کے وجود میں ہی روایت پنپ سکتی ہے۔ لیکن جدید سوچ کا حامل اس کا بیٹا اپنی بیوی کے ساتھ مل کر اس درخت کو کاٹ دیتا ہے کیونکہ یہ ان کے لیے آسیب سے کم نہیں۔ امجد حسین اس سانحہ کے نتیجہ میں گویا اپنے وجود سے منقطع ہو جاتا ہے۔ برگد کے درخت کی جگہ اب یورپ سے منگوائے گئے پھولوں کی کیاریاں ہیں جو نئے کلچر کے تعرف کی علامت ہیں۔ برگد کا درخت اپنے ساتھ امجد حسین کا احساسِ تحفظ بھی لے گیا ہے۔ چنانچہ اب ہر چیز بنگلے کے اندر گھس جاتی ہے، ہوا بھی، دھوپ بھی اور چھت تک جاتی ہوئی بیل بھی۔ اسی لیے امجد حسین کے اندر ایک لاوا پک جاتا ہے اور وہ بہو بیٹے کے سجائے ہوئے لان کو تحس نحس کرتا ہے، پھول نوچ کر پھینک دیتا ہے اور پودے اکھیڑ کر ہرطرف بکھیر دیتا ہے۔ افسانے کے اختتام پر محسوس ہوتا ہے کہ جیسے اس کوٹھی کا آسیب ہمیشہ یوں ہی کیاریاں اجاڑتا رہے گا۔ پرانی قدروں کی شکست امجد حسین کی صورت میں نئے کلچر کے لیے ایک آسیب کا روپ دھار لیتی ہے۔ یوں "آسیب" کی علامتی سطح غیر واضح اور تخلیقی ہے۔

احمد ندیم قاسمی کے افسانوں میں رمزی فضا تین صورتوں میں اپنی نمود کرتی ہے۔ اول یہ کہ فطرت کے مختلف مظاہر، کھیتوں کی ہریالی، طلوعِ آفتاب، پہاڑوں کی چوٹیاں، چمکتے جگنو، جھرنوں کے ساز، پیپل کے پتوں کا رقص، خاموش دیہاتی جھونپڑے اور "متمدن دنیا سے کوسوں دور رہنے والے ابنِ آدم" ——

یہ سب شہری زندگی کی ریل پیل اور مشینوں کے شور و غل میں تضاد کی صورت پیدا کرتے ہیں اور افسانے کی معنوی فضا میں اضافہ کرتے ہیں۔ دوم یہ کہ ندیم کے کرداروں میں سے بعض عجیب و غریب کردار اپنے عمل اور اپنی وضع قطع سے واقعات کی رمزی فضا کو ابھارتے ہیں۔ ڈاکٹر قمر رئیس اپنے ایک مضمون "افسانہ نگار ندیم" میں لکھتے ہیں:

"ندیم کی کہانیوں میں چند خاص طرح کی منفرد لیکن علامتی سیرتیں بار بار اُبھرتی ہیں اور ان سے وہ بڑا کام لیتا ہے۔ مثلاً نیم دیوانی سڑی عورتیں اور مرد، کم سن معصوم بچے، لڑکیوں، دولتوں اور محکمہ آبکاری کے دلال، جوان بیٹیوں کی فکر کرنے والے ماں باپ اور بوڑھے والدین کی سرپرستانہ قیود سے باغی نوجوان —— یہ سب مل کر ندیم کی کہانیوں میں بدلتے ہوئے معاشرے اور اس کی آویزش کی بڑی مؤثر واقعاتی تصویریں بناتے ہیں"۔ (۴۰)

تیسری صورت ان افسانوں میں ملتی ہے جن میں ندیم ایک ایسا تاثر پیش کرتے ہیں جسے اپنے وجود میں جذب کرتے ہوئے ایک باشعور قاری کبھی کبھی خود اپنے ہی ذہنی تعصبات اور بعض اقدار کی قطعیت کے احتساب پر مجبور کرتا ہے۔ یہ تاثر محض آگہی یا روشنی نہیں دیتا بلکہ روشن اور مسلمہ حقیقتوں کو دھندلا بھی دیتا ہے اور کہیں جواب کی صورت اختیار کرتا ہے اور کہیں سوال کی۔ بعض افسانوں کی محدود اور مانوس فضا بھی اپنے گہرے تاثر اور رمزی و تخلیقی قوت سے ایک غیر محدود حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔

افسانہ نگاروں کی متذکرہ بالا نسل سے تعلق رکھنے والے دوسرے فن کاروں

کے یہاں بھی کچھ ایسے افسانے ملتے ہیں جن میں علامتی طرزِ اظہار پایا جاتا ہے۔ ان میں عصمت چغتائی کا "پھٹ رس (۱۹۴)" اور "بے کنڈے کی پیالی"، غلام عباس کا سایہ اور فینسی ہیر کٹنگ سیلون، اشفاق احمد کا گڈریا، بلونت سنگھ کا پہلا پتھر، کالے کوس اور اجنبی، اختر اورینوی کا کالے سائے اور بال جبریل اور کیچلیاں، شوکت صدیقی کا تیسرا آدمی، خداداد کالونی اور چور دروازہ، اور خدیجہ مستور کا تلاش گمشدہ اور محافظ الملک قابلِ ذکر ہیں۔ عصمت کا افسانہ "بے کنڈے کی پیالی" مذہبی، سیاسی، ملکی اور معاشرتی، چاروں سطحوں پر علامتی اہمیت کا احساس دلاتا ہے۔ اس کا بنیادی واقعہ پیر محمد یا پیرو میاں کی زندگی سے متعلق ہے جو بے کنڈے کی پیالی کی طرح ہے۔ وہ اپنی خالی کھوکھلی زندگی کو رشتوں کی مدد سے بامعنی بنانا چاہتا ہے اور پیالی کو کنڈے سے جوڑنا چاہتا ہے لیکن ہر بار جوڑنے پر کنڈا ٹوٹ جاتا ہے۔ سکینہ اس پیالی کا پہلا کنڈا ہے جو پیرو میاں کی زندگی کی تکمیل کا ایک جز ہے لیکن وہ پیرو میاں کو بے کنڈے کی پیالی کی طرح گاؤں کے خستہ حال اصطبل کے باہر چھوڑ کر پاکستان کے کسی شہر میں چلی جاتی ہے۔ شخصیت کی تکمیل کی آرزو پیرو میاں کو ایک بھنگی کے لونڈے ڈُنّا کے قریب کر دیتی ہے۔ ڈنا بھی کنڈے کی طرح پیرو میاں سے جڑ کر پیالی کی قربت سے خود کو بڑا محفوظ سمجھتا ہے کیونکہ "کنڈے کا تو دنیا میں کوئی مصرف نہیں ہوتا لیکن پیالی کے ساتھ اس کا ایک مقام پیدا ہو جاتا ہے"۔ افسانے میں واقعہ کی مناسبت سے کوڑے کرکٹ میں سے اٹھائی ہوئی بے کنڈے کی پیالی کا ذکر معنی خیزی میں اضافہ کرتا ہے۔ اس پیالی کو گاؤں کے لوگ چوری کا مال سمجھ کر ہنگامہ بپا کرتے ہیں اور جب تھانیدار چرنجی لال پیالی کو بے مصرف دیکھ کر توڑ دیتا ہے تو ڈنا کی جیسے جان نکل جاتی ہے۔ وہ ٹوٹی ہوئی پیالی کو آٹے کی مدد سے جوڑنے کے بعد اسے باہر

سو کھنے کے لیے رکھتا ہے اور خود بھی وہیں رہتا ہے، لیکن رات بھر کی بارش اور سردی کی شدت کی وجہ سے وہ مر جاتا ہے اور پیر و میاں پھر بے کنڈے کی پیالی کی طرح رہ جاتا ہے — تنہا، خالی خالی سا اور شکست خوردہ۔ کنڈے کا ٹوٹ جانا یا پیالی سے الگ ہو جانا رشتوں کے ٹوٹنے کی علامت ہے۔ ماضی کے پیر و میاں سے حال کا دُونا قریب ہوتے ہوئے بھی الگ ہو جاتا ہے۔ عصمت کے اس افسانے کی طرف ابھی تک ناقدینِ افسانہ نے توجہ نہیں دی ہے، حالانکہ یہ عصمت کے فنی سرمائے میں ایک اہم تخلیق ہے۔

مذکورہ نسل کے افسانہ نگاروں، جنہیں ہم روایتی افسانہ نگاروں کا نام بھی دے سکتے ہیں، میں رام لعل کو شامل کرنا مناسب ہے۔ رام لعل یوں تو کرشن چندر، بیدی، عصمت اور منٹو کے دور کے بعد سامنے آئے اور ان کا پہلا افسانہ ۱۹۴۳ء میں "خیام" (لاہور) میں شایع ہوا — ۱۹۴۵ء میں ان کا پہلا مجموعہ "آئینے" لاہور سے شایع ہوا جس کا پیش لفظ احمد ندیم قاسمی نے لکھا ہے۔ اس طرح ظاہر ہے کہ رام لعل اردو افسانہ نگاروں میں اس وقت شامل ہوئے جب قاسمی اور ان کے ہم عصروں کا فنی مرتبہ متعین ہو چکا تھا۔ لیکن اس کے باوجود رام لعل کو سابقہ پود کے افسانہ نگاروں میں شمار کرنے کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے اب تک جو تین سو کے قریب افسانے لکھے ہیں ان میں گنتی کے چند افسانوں کے بغیر تمام افسانے روایتی طرز کے مظہر ہیں۔ رام لعل نے "چراغوں کا سفر" (۱۹۶۶ء) کے دیباچہ میں لکھا ہے کہ وہ خود کو نئی اور پرانی نسل کے درمیان سینڈوچ پاتے ہیں۔ قدیم کو مراجعت ممکن نہ تھی اور جدید کو پورے کا پورا اپنا لینا یا اپنانا مشکل تھا۔ اس کشاکش نے رام لعل کے فکر و فن پر گہری پرچھائیں چھوڑی ہے۔ رام لعل کے افسانے عموماً اس

درمیانی روش کی وجہ سے اس فنی سطح تک پہنچنے سے رہ جاتے ہیں جو جیدا ئنٹلکچول ذہن کو متاثر کرسکے۔ اس کا اسلوب روایتی ہے اور طریق کار وضاحتی ہے۔ تاہم وضاحتی افسانوں کے انبار میں ان کے چند افسانے ایسے بھی ہیں جن میں افسانہ نگاروں کے نئے مزاج سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش ملتی ہے، آنگن، دودھ، آبلہ، کن کھجورا، چاپ، بھیڑ اور بھیڑ اور سفر مسلسل اس نوع کے افسانوں میں قابل ذکر ہیں۔

"چاپ" میں عصری حسیت اور داخلیت کی کارفرمائی بڑی شدت سے ملتی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار دکاس خارج سے مطابقت پوری کر چکنے کے بعد داخل کو کریدنے اور اس کے اندر کا خزانہ ڈھونڈ نکالنے کے لیے اپنی ذات کا گڑھا کھودتا ہے۔ اس خزانے کا پتہ اسے چلتی ہوئی ٹرین میں اس کا ہمزاد بتا دیتا ہے جسے ہم دکاس کا شعور بھی کہہ سکتے ہیں۔ ٹرین رام لعل کے دوسرے افسانوں کی طرح "چاپ" میں بھی زندگی اور وقت کی تیز رفتاری کا سمبل ہے۔ گڑھا کھودنا اور اس کے اندر چھپے ہوئے خزانہ کا پتہ لگانا اپنی ذات کے نہاں خانوں میں اترنے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ دکاس خارج سے بے تعلق ہو کر اپنے کمرے میں مختلف اوزاروں کی مدد سے بہت ہی گہرا گڑھا کھودتا ہے اور ایک بکس کہ جس میں گول گول، ترچھے، نوکیلے، کئی سنگریزے ہوتے ہیں، اس کے ہاتھ لگ جاتا ہے۔ خزانہ حاصل کرنے کی خوشی اس کے لئے عارضی بن جاتی ہے کہ جب وہ گڑھے میں سے باہر نکلنے کی کوشش کرتا ہے تو اپنے تمام قویٰ کو مضمحل پاتا ہے۔ اسے اب گڑھے میں بیٹھے ہوئے کئی سال ہو گئے ہیں۔ اسے یاد آتا ہے کہ اس کی بیوی نے بکس اس کے ہاتھوں سے چھین لیا تھا اور اسے وہیں گڑھے میں ہی چھوڑ دیا تھا۔ اب وہ گڑھا پاٹا بھی جا چکا ہے اور وہ اوپر کمرے میں کسی کے قدموں کی چاپ سنتا ہے۔ یہ اس کی بیوی کے قدموں کی چاپ ہے اور اس کے ساتھ ساتھ اسے ٹرین

میں ملے ہوئے ہم شکل اور ہم نام کی چاپ بھی سنائی دیتی ہے۔ ایسا محسوس کرتے
ہوئے وہ سوچتا ہے کہ اوپر اس کی بیوی کے ساتھ گھومنے پھرنے والے وکاس کے
بعد اب مٹی کے نیچے دبا ہوا وکاس کون ہے:

"یہ یاد آتے ہی اس کی قوت سامعہ ختم ہو جاتی ہے
قوت احساس بھی ختم ہو جاتی ہے۔ اس کے بعد وہ
کچھ نہیں سن پاتا، کچھ نہیں سوچ پاتا، اس کے بعد وہ
مر جاتا ہے!"

افسانے کی مجموعی فضا طلسمی اور پر اسرار ہے۔ بادی النظر میں ناممکن الوقوع صورت
حال ہے جسے افسانہ نگار نے علامتی اور رنگ کی مدد سے ممکن الوقوع بنا دیا ہے۔ داخلیت
کے ٹھہراؤ سے خارج کی رفتار کا مشاہدہ کیا گیا ہے۔ گڑھے کے اندر مکمل خاموشی، تاریکی اور
بے حسی ہے، جس سے اوپر کے کمرے میں قدموں کی چاپ اور مسلسل چلنے کی آواز محسوس
بن جاتی ہے۔ افسانے کی معنوی فضا غیر وضاحتی اور اس کا تخلیقی تاثر گہرا ہے۔ یہ افسانہ
جدید ادبی رجحانات کے تئیں رام لعل کی دلچسپی کا مظاہرہ بھی کرتا ہے (۴۲)

●

علامت نگاری کے سلسلے میں اب تک جو افسانے زیر بحث آئے ہیں ان
سے قطع نظر، ۱۹۴۷ء کے آس پاس تک کے دور کا افسانوی سرمایہ پریم چند اسکول
یا ترقی پسند تحریک کی خارجیت اور معروضیت یا منطقی رویے اور نثری ابلاغ
کی غلامی سے آزاد نہیں۔ ترقی پسند تحریک کے زوال کے بعد بھی، اس تحریک کے
زمانہ شباب کے اثرات کے نتیجہ میں بیشتر افسانوی سرمایہ غربت و امارت

قسم کے موضوعات سے گراں بار ہے اور نئی قدروں کے مقابلے میں موضوع کو اس قدر اہمیت حاصل ہے کہ افسانہ داخلیت سے خارجیت، ابہام سے توضیح اور تخلیقیت سے ہو بہو عکاسی کی طرف مائل دکھائی دیتا ہے۔ انتظار حسین کے بقول "افسانہ اور عورت' دونوں میں کشش اس صورت میں رہتی ہے کہ کچھ دکھائے کچھ چھپائے" "لیکن بیشتر افسانے اس وصف سے عاری ہیں اور یکرخی حقیقت نگاری کے مظہر ہیں۔ اس طرح کے افسانوں کو انتظار حسین نے "تین کھونٹ بھرنے والے افسانے" کہا ہے (۴۳)۔ چوتھا کھونٹ افسانہ نگار کی نظر اور اس کے فہم و ادراک سے زیادہ تر لبییر ہی نظر آتا ہے۔

تاہم اس طرح کی فنی صورت حال میں کئی افسانے ایسے بھی ملتے ہیں جو اردو افسانے میں علامتی رجحان کا پیش خیمہ قرار دیے جا سکتے ہیں۔ ڈاکٹر سلیم اختر نے اس طرح کے افسانوں کو نظر انداز کر کے لکھا ہے کہ "ایک سہانی صبح افسانے کے قارئین پر یہ انکشاف ہوا کہ اردو افسانہ علامت اور تجرید کا موڑ طے کر چکا ہے" (۴۴) لیکن ٹوبہ ٹیک سنگھ، بو، پھندنے (منٹو) آخری کوشش (حیات اللہ انصاری) چوراہے کا کنواں، مردہ گھنڈ، آدھے گھنٹے کا خدا (کرشن چندر) اور اس نوع کے افسانوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ علامتی افسانہ اچانک نمودار نہیں ہوا۔ اصل میں کوئی بھی تبدیلی اچانک واقع نہیں ہوتی اور نہ ہی کوئی رجحان راتوں رات جنم لیتا ہے۔ کسی بھی تبدیلی کے پیچھے ایک مسلسل ارتقائی عمل کا ہونا لازمی ہے اور فن اسی ارتقا کے وسیلے سے ہی موضوعاتی اور تکنیکی تجربوں سے ہم کنار ہو کر کسی خاص رجحان کو پیش کرتا ہے۔ خود ڈاکٹر سلیم اختر اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے لکھتے ہیں :

"کسی رجحان کی قطعی صورت پیدا ہونمائی سے قبل AVANT GARDE کی موجودگی کی ضرورت ہوتی ہے۔

یہ قدیم اور جدید کے درمیان تعارف کا کام کرتے ہیں۔ یہ وہی کردار ہے جو ترقی پسند افسانے کے لیے پریم چند نے ادا کیا تھا۔" (۵۴)

قدیم اور جدید افسانوی فن کے درمیان تعارف کا یہ کام ان چند افسانوں نے انجام دیا جن کا حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے اور جن کا تفصیلی مطالعہ پچھلے صفحات میں پیش کیا جا چکا ہے۔ ان میں سے بعض افسانے اگرچہ ان معنوں میں علامتی نہیں جن معنوں میں ہم انتظار حسین، انور سجاد یا سریندر پرکاش کے افسانوں کو علامتی قرار دیتے ہیں۔ لیکن ان میں علامتی فکر و اظہار کی بعض صورتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں علامت نگاری کے باقاعدہ رجحان کے بجائے انفرادی کاوشوں کا نتیجہ ہونے کے باعث ان افسانوں کی اہمیت اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ یہاں اس بات کا ذکر دلچسپی سے خالی نہیں کہ جہاں اردو شاعری میں میرا جی، راشد اور چند دوسرے شاعروں نے اس صدی کی چوتھی دہائی ہی سے فرانسیسی علامت نگاروں سے متاثر ہو کر علامتی رجحان کو متعارف کیا، وہاں اردو افسانہ آزادی کے بعد بھی کئی برسوں تک اس رجحان سے محروم رہا۔

اردو افسانہ میں علامتی رجحان کا آغاز باقاعدہ طور پر موجودہ صدی کی چھٹی دہائی کے وسط سے ہوا۔ ۱۹۵۵ء سے اب تک جو افسانوی سرمایہ سامنے آ چکا ہے وہ نہ صرف اپنی مقدار کے لحاظ سے بلکہ کیفیت اور منفرد خصوصیات کے اعتبار سے بھی ایک علیحدہ وجود منوا چکا ہے۔ چنانچہ ۱۹۵۵ء کے بعد روایت اور جدت کی حدیں بہت حد تک الگ ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں اور جدیدیت کی اصطلاح بھی افسانوی تنقید میں ۵۵ء کے بعد کے افسانوں سے تعلق رکھتی ہے۔ جہاں تک جدیدیت کا تعلق ہے یہ اپنے وسیع تر مفہوم میں ایک مسلسل عمل کا نام ہے اور

کسی مخصوص دور میں یہ عمل چند اقدار کی تشکیل اور عرفان سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن کے خیال میں جدیدیت "معاصرانہ حقیقتوں میں نئی بصیرت اور معنویت کی تلاش" ہے (۴۶)۔ شمس الرحمٰن فاروقی جدیدیت کو "انسان کے جدید گومگو کا بے لوث اظہار" قرار دیتے ہیں (۴۷)۔ اس لحاظ سے جدیدیت زندگی کی بدلتی ہوئی قدروں پر ادبی اظہار کی معاصرانہ دسترس کا نام ہے اور جب ہم جدیدیت کو اپنے عہد کی مناسبت سے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں اور اپنے عہد کے شعور اور تخلیقی اظہار کا مطالعہ کرتے ہیں تو اس کی داخلی خصوصیات نہ صرف اس کی مخصوص انفرادیت کو واضح کرتی ہیں بلکہ ماقبل کے ادوار کے شعور سے ہر لحاظ سے تقابلی فرق کو بھی نمایاں کرتی ہیں۔ حقیقت میں، جدیدیت کی اساس میں جامد اور مطلق اقدار کی بجائے تازہ اقدار کی تلاش اور اپنے عصری روح کی دریافت کا عمل شامل ہے۔ ہر نیا دور فن کار کے لئے ایک چیلنج بن کر سامنے آتا ہے اور فن کار انفرادی رویوں کو برقرار رکھتے ہوئے اس دور کے بنیادی رجحان سے مطابقت پیدا کرتا ہے اور ماقبل کے عہد کے رجحانات سے انحراف کرتا ہے۔ دوسری طرف ہر نیا دور فن کار کے شعوری برتاؤ کو متعین کرتا ہے اور ساتھ ہی اس کے لاشعوری مہیجات کی حدبندی بھی کرتا ہے۔ اثر و نفوذ کا یہ دو طرفہ عمل ہے جس میں ایک طرف فن کار کسی خاص رجحان کے تحت عصری حقیقتوں کی فنی بازیافت کرتا ہے اور دوسری طرف عصری حقایق اور رجحانات و میلانات فن کار کے جھکاؤ کی سمت متعین کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے کسی خاص دور کے تخلیقی ذہن کو اس دور کے حالات و کوائف کے پس منظر میں سمجھنے کا از خود جواز پیدا ہو جاتا ہے۔ جدیدیت کی پہچان کے لئے بھی جدید دور کی جملہ خصوصیات کو سمجھنا ناگزیر ہے۔

موجودہ دور سائنسی عقلیت کا دور ہے جو انتہائی پیچیدہ اور انقلاب

آفریں ہے۔ حیرت انگیز ترقیات اور برق رفتار تبدیلیوں کے نتیجے میں انسانی شعور ماضی کی اطمینان بخش روایات سے علیحدہ ہو کر ایک شدید آشوب کا شکار ہے۔ سائنس کی برکتوں اور صنعتی پیش رفت کی عطا کردہ آسائشوں پر طنز اور تضحیک کی نظر ڈالنا انسان دشمنانہ رویّہ ہے لیکن اس کے پیدا کردہ مسائل سے چشم پوشی کرنا بھی ناممکن ہے۔ سائنس کی ترقی کی بدولت فطرت کی پُراسرار اور ناقابل فہم قوتوں کو انسانی قابو میں لانے کی کوششیں تیز سے تیز تر ہو رہی ہیں۔ سائنسی تحقیقات سے پہلے کائنات کے رموز و اسرار کے بارے میں انسان مفروضوں، توہمات، عقیدوں اور فلسفیانہ موشگافیوں کا سہارا لیا کرتا تھا اور اپنے طور پر مطمئن تھا۔ لیکن سائنس کی تیز رفتاری اور کائنات کے رازہائے سربستہ کی نقاب کشائی اب اسے تجسّس اور تحیّر کی کیفیت میں مبتلا کر دیتی ہے۔ ایٹمی اور نیوکلیائی دوڑ سے موجودہ فرد خوف، دہشت اور سراسیمگی سے دوچار ہے، صنعتی پیش رفت کی میکانکیت اور خودکاری نے زندگی میں یکسانیت اور اکتاہٹ بھر دی۔ احساس مروّت کو آلات نے اس طرح کچل دیا کہ ان کی جگہ کالک اور دھوئیں سے بھر گئی۔ سائنسی و صنعتی پیش رفت اور علوم کی وسعت نے جدید انسان کو ایک ایسے چوکھٹے پر لا کھڑا کر دیا۔ جہاں ماضی کی حسین و جمیل قدریں اس سے چھن چکی ہیں اور مستقبل تاریک اور ڈراونا دکھائی دیتا ہے۔ اس صورتِ حال نے اسے لمحۂ موجود میں رہنے پر مجبور کر دیا ہے اور اعتقادات و تصورات پر نئے علوم کی ضرب پڑنے کے نتیجے میں وہ یہ سوچنے پر مجبور ہے کہ آخر وہ خود کیا ہے اور کائنات میں اس کی کیا حیثیت ہے۔ علوم و آگہی کی وسعت کے باوجود وہ خود کو لاعلمی کے صحرا میں بھٹکتا ہوا محسوس کرتا ہے اور اس کا کرب یہ ہے کہ اسے اپنی لاعلمی کا احساس ہے، رشتے، نظریات، خوش فہمیاں سب اس کے لیے بے معنی ہیں اور یہی بے معنویت اب اس کے گردوپیش میں پھیلتی ہوئی دکھائی

دیتی ہے۔ وجودی مفکروں نے بھی اسے اپنی کم مائیگی کا احساس دلایا ہے۔

جدید دور کی اس پوری صورت حال کے مختلف و متضاد پہلوؤں کے تئیں جدید رویّہ ادب میں 'جدیدیت' کی اصطلاح کا احاطہ کرتا ہے۔ جدید دور نے فرد کے لیے جو نئے مسایل لا کھڑا کیے ہیں اور جو حیرت انگیز تغیرات پیدا کیے ہیں وہ نئے فن کار کے لیے ایک چیلنج سے کم نہیں۔ نیا فن کار فرد کی بے چہرگی، بے معنویت، اجنبیت، تنہائی، شکست پیہم، عدیم الفرصتی، برگشتگی، خواہش مرگ، اعصابی تناؤ، جنسی و جذباتی گھٹن، قدروں کے زوال اور وجود کی آگہی جیسے انتہائی پیچیدہ مسایل کے سامنے متاع لوح و قلم لیے کھڑا ہے۔ ان مسایل کا زندگی کے مختلف پہلوؤں سے تطابق پیدا کرنے کا عمل ایک نیا تجرباتی مرحلہ ہے۔ چنانچہ موجودہ دور کے پیچیدہ حقایق نے فن کار کے داخلی تجربے کو پیچیدہ بنا دیا ہے اور داخلی تجربے کی پیچیدگی اظہار کی پیچیدگی بن گئی ہے۔ نئے فن کار کو موجودہ بحرانی دور میں جن پیچیدہ مسایل اور متضاد تجربوں کا سامنا ہے۔ ان کو گرفت میں لانے اور ان کے اظہار کے لئے علامتوں کے استعمال کو وہ ناگزیر پاتا ہے۔ چنانچہ اردو افسانے میں علامت نگاری کا فکری اور فنی جواز موجودہ دور کی پیچیدگیوں میں بآسانی مل سکتا ہے۔

اردو افسانے میں روایت سے انحراف کی صورتیں پہلی بار باقاعدہ طور پر ۱۹۵۵ء کے بعد نمودار ہونے لگیں اور نئی پود کے افسانہ نگار اپنی ایک الگ پہچان کا جواز فراہم کرنے لگے۔ تاریخی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو معلوم ہوگا کہ ۱۹۵۳ء سے ترقی پسند تحریک میں زبردست دراڑیں پڑنا شروع ہو گئیں۔ مئی ۱۹۵۶ء میں حیدرآباد میں منعقدہ کل ہند اردو کانفرنس میں تحریک کے بانیوں نے نئی صورت حال کے پیش نظر انجمن کی ضرورت کو مشتبہ نظروں سے دیکھا۔ خود ترقی پسند ادیبوں کا اپنی انجمن کے تئیں اس قسم کا رویّہ جدید دور اور اس میں ادب کے تقاضوں کا نتیجہ تھا۔ اس

طرح اردو افسانہ نگاروں کی جو نئی نسل سامنے آئی اس نے ترقی پسندی کے فنی نقطۂ نظر سے انحراف کیا اور عصری حسیت کے اظہار کے لئے وضاحتی طرزِ بیان کی بجائے علامتی طور کو اپنایا۔ افسانہ نگاروں کی نئی نسل چونکہ پچھلی نسل کی بہ نسبت ایک مختلف صورتِ حال سے دو چار تھی جس میں سماج کا تصور ٹوٹ رہا تھا، انبوہ افراد میں بٹ گیا تھا اور فرد جذباتی خلفشار، ذہنی انتشار اور تشکیک کا شکار ہو رہا تھا۔ صنعتی دور کے فرد کے سامنے طبقاتی کشمکش اور معاشی بدحالی کی بجائے فکری اور جذباتی ناآسودگی، اقدار کی شکست و ریخت اور وجود کی تلاش جیسے مسایل زیادہ اہم بن رہے تھے۔ اس اعتبار سے نئے افسانہ نگاروں کے لیے ترقی پسندوں کا سطحی اور قطعی رویّہ ناقابل قبول تھا۔ چنانچہ عصری صداقتوں کا ادراک حاصل کرنے کے لیے انہوں نے روایتی طرزِ فکر میں تبدیلی کا احساس دلایا جس کا فطری طور طرزِ اظہار پر بھی اثر پڑا۔

۱۹۴۷ء کے بعد برصغیر میں جو نئی صورتِ حال سامنے آئی وہ اردو افسانے کے تعلق سے بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ افسانہ نگاروں کی نئی نسل آزادی کے لیے جان دے دینے والی نسل نہیں بلکہ اس کے نتایج کو بھگتنے والی نسل ہے۔ ۴۷ء تک کا دور ایک طور سے امید اور اعتبار کا دور تھا۔ سفر کی منزل واضح تھی۔ حصول آزادی کیلئے تگ و دو زوروں پر تھی، لیکن جد و جہد آزادی کے سہارے ترقی پسندوں نے جو خواب دیکھے تھے وہ غیر متوقعہ تعبیریں لے آئے۔ آزادی حاصل ہوتے ہی ایک بھرا پُرا ہجوم منتشر ہو گیا، تقسیم کے واقعہ نے افراد کو نقل مکانی پر مجبور کر دیا اور پہلی بار اردو افسانے میں جلاوطنی کا تصور ایک زیریں لہر کی صورت میں سرایت کر گیا۔ تقسیم کے باعث رشتوں کے انقطاع کا عمل شروع ہوا اور بعض ایسے مسایل سر ابھارنے لگے جن کا وجود بصورتِ دیگر ناممکن تھا۔ اس نئی صورتِ حال سے حساس ادیبوں کا ذہنی طور پر متاثر ہونا ایک فطری عمل تھا۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ اس مجموعی

اثر پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

"پچھلے ادیبوں کے مقابلے میں ان کا (جدید افسانہ نگاروں کا) ذہنی سفر سماج سے فرد کی طرف نہیں بلکہ فرد سے سماج کی طرف ہے' یعنی باطن سے خارج کی طرف' اس لیے کہ ذات کے مسایل اور وجود کی غرض و غایت نسبتاً زیادہ اہمیت اختیار کر لیتے ہیں"۔ (۴۸)

سماج سے فرد تک کا یہ سفر صنعتی تہذیب کی وجہ سے بھی شروع ہوا اور افسانہ نگاروں کے یہاں خود مرکزیت کا رُخ اختیار کر گیا۔ چنانچہ معاصر حالات میں اپنے وجود کی تخلیقی باز آفرینی کا عمل محض لفظ آرائی' خطابت اور بیانیہ سے ممکن نہیں تھا۔ ترقی پسندی زندگی کے جس ہمہ گیر شعور کا اظہار ادب میں کرنا چاہتی تھی اس کی جڑیں اشتراکیت کے سیاسی تصور اور مقاصد میں پیوست تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند افسانہ کی جمالیات کے اصول بھی فن کی بجائے نظریے کی بنیاد پر ترتیب دیے گئے ہیں۔ لیکن جدید دور نظریوں کی شکست کا دور ہے جس کے پیش نظر ذہنی اور تخلیقی سطح پر پچھلی نسل کے رویے سے انحراف ناگزیر ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ہر نئی نسل پچھلی نسل کے مقابلے میں زیادہ ذہین اور حساس ہوتی ہے جس کے باعث وہ پچھلی نسل کے مجموعی رویے سے انحراف کرتی رہتی ہے۔

نئی نسل کو عصری حالات اور ان کی بحرانی کیفیت کا جس قدر احساس ہے اس کے اظہار کے لیے روایتی طرزِ اظہار ناکافی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئی نسل کے افسانہ نگار فنی سطح پر وضاحت' تکرار' طوالت اور خالص بیانیہ کے غیر تخلیقی عناصر سے افسانہ کو پاک و صاف کر کے ارتکاز' تہہ داری اور ابہام کی طرف متوجہ ہونے لگے۔ رویے کی یہ صورت عصری سطح پر رونما ہونے والی انقلاب آفریں تبدیلیوں

کا نتیجہ بھی ہے۔ چنانچہ سائینسی اور صنعتی پیش رفت کے باعث شہری تہذیب ظاہری چمک دمک کے باوجود ایک قسم کی بدصورتی کا مظاہرہ کررہی ہے (افسانہ اب پریم چند، قاسمی اور بلونت سنگھ کے گاؤں سے نکل کر شہر میں داخل ہوچکا ہے) سال بیلو، لارنس، کامو، کافکا، ییٹس، ایلیٹ اور رلکے جیسے ادیبوں اور شاعروں نے اس بات کا احساس دلایا ہے کہ موجودہ دور کی حیرت زا تبدیلیوں نے ایک مکروہ، بدہئیت، اندوہناک اور دہشت خیز تہذیب کو جنم دیا ہے اور بقول شمیم حنفی "مادی ارتقاء کی روشنی میں اندھیرے کا احساس" بڑھا ہے۔ حسن پر بدصورتی کی یورش کا ذکر کرتے ہوئے لارنس نے لکھا ہے :

"انگلستان کا حقیقی المیہ بدصورتی کا المیہ ہے —
سرسبز وکٹوریائی دنوں میں متمول طبقوں اور صنعت کاروں نے ایک بڑا جرم یہ کیا کہ کاریگروں کو بدصورتی، بدصورتی (کی تخلیق) پر لگا دیا۔ گھٹیا پن اور بے ہئیت اور بدصورت گردو پیش، بدصورت مقاصد..... بدصورت امید، بدصورت پیار، بدصورت لباس، بدصورت فرنیچر، بدصورت گھرانے، کاریگروں اور مالکوں میں بدصورت تعلقات........" (۴۹)

مادیت اور صنعتی پیش رفت کی پیدا کردہ اس بدصورتی کے مظاہر ہمارے یہاں بھی جابجا دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ایک طرف ہم صنعتی، معاشی اور تہذیبی اعتبار سے ترقی کی منزلیں طے کرنے کے دعوے کرتے ہیں اور دوسری طرف جن معاشی اور اخلاقی بنیادوں پر ایک خوش حال معاشرے کا انحصار ہے، وہ منہدم ہوتی جارہی ہیں۔ کارخانوں کی چمنیوں سے اٹھتا ہوا دھواں تمام اطراف پھیلتا ہوا اب ہمارے

دلوں میں سرایت کرگیا ہے۔ خوف، رقابت، بے زاری اور جھلاہٹ کے مظاہر مثلاً تشدد، لاقانونیت، فساد، خودکشی، ریپ، منشیات وغیرہ سے متذکرہ بالا بدصورتی میں اضافہ ہوا ہے۔ شہروں سے بھاگ کر جنگلوں کی طرف مراجعت کا عمل بھی صنعتی تہذیب کی بدصورتی کو واضح کرتا ہے۔ اس صورت حال کی روشنی میں، ادب میں علامتی رجحان کا جواز تلاش کریں تو معلوم ہوگا کہ خارج کی بدصورتی کو فن میں ایک جمالیاتی صورت عطا کرنے کے لیے علامتوں کا استعمال ناگزیر ہے۔ بنیادی طور پر فن کار حسن کی تخلیق کرتا ہے یا خارجی حقیقتوں کو فنکارانہ اور تخلیقی عمل کے ذریعہ حسن کے تجربے میں بدل دیتا ہے۔ جدید افسانہ نگاروں کے سامنے یہ مسئلہ بھی کم اہم نہیں تھا کہ جدید دور کی جملہ "بدصورتیوں" کو قاری کے لیے کس طرح قابل قبول بنایا جائے تاکہ قاری جمالیاتی کیفیت سے سرشار ہونے کے ساتھ ساتھ فن کی وساطت سے حقیقت کا عرفان بھی حاصل کرے۔ ظاہر ہے کہ اس سلسلے میں روایتی طرز کی افسانہ نگاری کے فارمولے کارآمد ثابت نہیں ہو سکتے۔ افسانہ نگار کو متشدد حسیت کے نازک لمحات میں رگ و پے سے لہو کی کشید کرنا پڑتی ہے اور یہی لہو افسانوی تخلیق میں جاری و ساری ہوتا اور اسے ایک تابناک، منفرد اور خود مختار وجود دے کر حرکی اور توانا بنا دیتا ہے۔

اردو افسانے میں علامتی رجحان کے باقاعدہ آغاز کے سلسلے میں مغرب کے ادبی اور فلسفیانہ افکار کے اثرات بھی کم اہم نہیں۔ جیمز جائس، ورجینا وولف، ایلیٹ اور ییٹس، فرانسیسی علامت نگاروں اور وجودی مفکرین یعنی سارتر، کامو، کافکا کی تخلیقات کے علامتی برتاؤ نے اردو کے افسانہ نگاروں کے تخلیقی رویے پر گہرے اثرات مرتسم کیے اور یہی کام مغرب کے بعض جدید ادبی رجحانات مثلاً تاثریت، اظہاریت، کیوبزم، سرریلزم وغیرہ نے کیا۔

۱۹۵۵ء کے بعد جن افسانہ نگاروں نے علامتی رجحان کو متعارف کیا اور اسے ایک حاوی رجحان کی حیثیت سے پیش کیا ان میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش، خالدہ اصغر اور رشید امجد بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ ان کے ساتھ ہی انور عظیم، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، اقبال مجید، دیو بندر اسر اور دوسرے کئی افسانہ نگاروں نے اپنے بعض افسانوں میں علامتی برتاؤ کا بھرپور مظاہرہ کیا۔ ساتویں دہائی کے اواخر اور آٹھویں دہائی کے آغاز میں افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد نے کچھ اپنے پیش روؤں سے استفادہ کر کے اور کچھ اپنے عصر کی مناسبت سے تخلیقی ضرورتوں کے پیش نظر اس رجحان کو شد و مد کے ساتھ اپنایا۔ مثلاً عوض سعید، ظفر اوگانوی، احمد ہمیش، بلراج کومل، مسعود اشعر، شوکت حیات، محمد منشا یاد، مرزا حامد بیگ، قمر احسن اور بہت سے دوسروں نے علامتی ادراک و اظہار کی وساطت سے افسانے کی نئی شناخت کا احساس دلایا۔ ان کے بعد آنے والی تازہ کار نسل کے افسانہ نگاروں میں سے بعض کے یہاں علامت نگاری کا وہ زور و شور نہیں ملتا جس کا مظاہرہ چھٹی اور ساتویں دہائی میں ہوا تھا تاہم علامت نگاروں نے جو تخلیقی معائر متعارف اور مقرر کیے وہ جدید تر افسانہ نگاروں کے لیے بھی برابر کشش رکھتے ہیں۔

حواشی و حوالہ جات

۱۔ ڈاکٹر شمیم حنفی: "پریم چند کی حقیقت نگاری" اردو افسانہ روایت اور مسائل (مرتبہ گوپی چند نارنگ) ص ۲۰۲

۲۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ : اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۱۶۶

(۳) سجاد حیدر یلدرم : خیالستان ص ۳۰۹ - ۳۱۰

(۴) ایضاً ص ۵۳

(۵) ڈاکٹر وزیر آغا : تنقید اور احتساب ص ۴۲

(۶) ڈاکٹر سلیم اختر : افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۹۹

(۷) ایضاً ص ۴۹

(۸) آل احمد سرور : تنقیدی اشارے ص ۳۲

(۹) ڈاکٹر قمر رئیس : "اردو افسانے میں انگارے کی روایت"
مطبوعہ گفتگو بمبئی ترقی پسند ادب نمبر شمارہ ۲۴-۲۹ ص ۵۰

(۱۰) ممتاز شیریں : "اردو افسانہ پر مغربی افسانے کا اثر"
مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۹۷

(۱۱) ایضاً ص ۹۷

(۱۲) سردار جعفری : ترقی پسند ادب ص ۳۳

(۱۳) مطبوعہ گفتگو، بمبئی، ترقی پسند ادب نمبر شمارہ ۲۴-۲۹ ص ۲۴

(۱۴) شمیم حنفی : جدیدیت کی فلسفیانہ اساس ص ۳۱۸

(۱۵) بحوالہ خلیل الرحمن اعظمی : اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک ص ۱۰۲

(۱۶) ممتاز شیریں : اردو افسانہ پر مغربی افسانے کا اثر"
مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۵۴

(۱۷) ممتاز شیریں : میگھ ملہار (دیباچہ) ص ۳۱

(۱۸) ایضاً ص ۳۴

(۱۹) سید وقار عظیم : نیا افسانہ ص ۲۲۱

(۲۰) راجندر سنگھ بیدی : "افسانوی تجربہ اور اظہار کے مسائل" مشمولہ اظہار بمبئی
شمارہ ۲ ص ۱۵۲

۲۱۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ : "بیدی کے فن کی اساطیری اور استعاراتی جڑیں"۔
اردو افسانہ روایت اور مسایل ص ۴۲۲

۲۲۔ ڈاکٹر وحید اختر : "سخن گسترانہ بات" مطبوعہ الفاظ علی گڑھ افسانہ نمبر
شمارہ ۱، ۲ جنوری تا اپریل ۱۹۸۱، ص ۲۴

۲۳۔ ڈاکٹر سلیم اختر : افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۲۷

۲۴۔ وارث علوی : منٹو کا فن ــ حیات و موت کی آویزش
اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۲۶۷

۲۵۔ بحوالہ ایضاً ص ۲۶۶

۲۶۔ محمد حسن عسکری : انسان اور آدمی ص ۱۵۵

۲۷۔ ڈاکٹر وزیر آغا : "اردو کے چند انوکھے افسانے" مطبوعہ ماہنامہ آہنگ گیا
شمارہ ۵۲ ص ۷

۲۸۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ : "بیدی کے فن کی اساطیری اور استعاراتی جڑیں"
اردو افسانہ روایت اور مسایل ص ۴۱۸

۲۹۔ وارث علوی : "منٹو کا فن ــ حیات و موت کی آویزش"۔
اردو افسانہ روایت اور مسایل ص ۲۴۱

۳۰۔ شعور : شمارہ ۴ اپریل ۱۹۸۰، ص ۱۰

۳۱۔ افتخار جالب : لسانی تشکیلات (اقتباس بعنوان "پھندنے")
مشمولہ معیار دہلی مارچ ۱۹۷۷، ص ۱۳

۳۲۔ ایضاً ص ۱۴ - ۱۵

۳۳۔ وارث علوی : "منٹو کا فن ــ حیات و موت کی آویزش"۔
اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۲۴۲

۳۴) ڈاکٹر گوپی چند نارنگ : بیدی کے فن کی اساطیری اور استعاراتی جڑیں'
اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۴۱۸

۳۵) باقر مہدی : " بھولا سے بل تک" اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۴۰۳

۳۶) ڈاکٹر گوپی چند نارنگ : اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۴۱۸

۳۷) آل احمد سرور : تنقیدی اشارے ص ۴۴

۳۸) بحوالہ ڈاکٹر سلیم اختر : افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۸۶

۳۹) بحوالہ ایضاً ص ۱۹۴

۴۰) ڈاکٹر قمر رئیس : " افسانہ نگار ندیم" مطبوعہ ماہنامہ کتاب لکھنؤ
شمارہ ستمبر ۱۹۷۲ء

۴۱) "چھٹ رس" کشمیری زبان میں سبزی یا گوشت کے اُس شوربہ کو کہتے ہیں جس میں بہت کم مصالحہ جات استعمال کیے گئے ہوں۔ لیکن عصمت نے بقول اُن کے اس ترکیب کو اس پانی کے لیے استعمال کیا ہے جس میں سبزی وغیرہ اُبال لی جاتی ہے اور پانی کو پھینک دیا جاتا ہے۔
افسانہ " چھٹ رس" ڈائرکٹوریٹ آف انڈسٹریز اینڈ کامرس جموں وکشمیر کے ماہنامہ " صنعت و حرفت " کے مئی ۱۹۷۳ء کے شمارے میں شایع ہوا ہے۔

۴۲) رام لعل نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ وہ افسانہ نگاری کے جدید رجحانات کو اپنانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ ملاحظہ ہوں رام لعل کے مضامین " افسانہ اور قاری" اور " میرے گرد و پیش کی تخلیقی فضا" جو بالترتیب 'جدیدیت اور ادب' مرتبہ آل احمد سرور اور ماہنامہ شاعر بمبئی شمارہ ۱۱ ۱۹۷۸ء میں شامل ہیں۔

۴۳۔ انتظار حسین : " افسانہ اور چوتھا کھونٹ "۔۔۔
اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۶۹۵
۴۴۔ ڈاکٹر سلیم اختر : افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۰۳
۴۵۔ ایضاً ص ۱۰۴
۴۶۔ ڈاکٹر محمد حسن : جدیدیت اور ادب (مرتبہ آل سرور) ص ۴۰
۴۷۔ شمس الرحمٰن فاروقی : جدیدیت اور ادب (مرتبہ آل سرور) ص ۱۵۵
۴۸۔ ڈاکٹر گوپی چند نارنگ : اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۶۹۸
۴۹۔ بحوالہ ڈاکٹر شمیم حنفی : جدیدیت کی فلسفیانہ اساس ص ۱۰۷

پریم چند سے لے کر کرشن چندر تک۔
اردو افسانے کی تاریخ مجموعی طور پر مصلحین اور مجاہدین کے درمیان اس کھینچا تانی کی تاریخ ہے جس میں اردو افسانہ جگہ جگہ سے ادھڑ گیا۔ یعنی اس طویل عرصے میں افسانہ زیادہ تر سماج دشمن، وطن دشمن اور انسانیت دشمن عناصر کے خلاف محاذ آرائی میں مصروف رہا۔ افسانے میں موضوعی اور فکری اعتبار سے یہ کوئی غیر اہم پہلو نہیں ہے لیکن اسلوبیاتی اور تخلیقی سطح پر اس نے افسانوی فن کو جس طرح متاثر کیا اس کا اندازہ ترقی پسند افسانوں کے ایک بڑے انبار سے لگایا جا سکتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اس دوران میں ایسے افسانے بھی لکھے گئے جو قحط سالی میں تپتی ہوئی زمین پر کھڑے سرسبز پودوں کی طرح ہیں اور جنہیں دیکھ کر قحط سالی کے احساس کی شدت کم

قرۃ العین حیدر کا تخلیقی برتاؤ
— افسانوں کی روشنی میں

ہو جاتی ہے، مگر ان سے قطع نظر، مجموعی اعتبار سے اردو افسانہ زیادہ زرخیزی کا پتہ نہیں دیتا۔ کرشن چندر تک کا اردو افسانہ زیادہ تر وقائع نگاری (REPORTING) کا احساس دلاتا ہے اور یک رخے، منطقی اور وضاحتی بیان کی مثالیں پیش کرتا ہے۔ افسانے کو جن فنکاروں نے ایک داخلی تخلیقی تجربے کی صورت میں پیش کیا اور یوں ایک نئے تخلیقی روّیے کی شروعات کیں ان میں قرۃ العین حیدر کا نام خاصا اہم ہے۔ حقائق کے اثبات کی بجائے باطنی صداقتوں کی جستجو کی پہچان عینی کے شروع کے افسانوں میں ہی ہوتی ہے۔ انہوں نے آغاز میں ہی جس منفرد تخلیقی روّیے کا احساس دلایا وہ نہ ان سے پہلے کے افسانہ نگاروں کے یہاں ملتا ہے اور نہ ان کے بعد کے افسانہ نگاروں کے یہاں۔ وقار عظیم نے عینی کے ابتدائی افسانوں کے بارے میں اپنی رائے ظاہر کرتے ہوئے لکھا تھا:-

> "قرۃ العین حیدر نے افسانے کے طرز میں مشرق کی شوخی اور طنز اور مغرب کے فن کی روانی کو گھلا ملا کر اپنے لیے ایک نیا انداز وضع کیا ہے اور اس نئے انداز کو انہوں نے پوری طرح اپنا لیا ہے........ (ان) کی آمد نے اب پھر نئے سرے سے وہی تیزی، وہی گہما گہمی اور وہی زندگی پیدا کر دی ہے جس کے ہم ہمیشہ منتظر رہے ہیں، جس کے بغیر ادبی محفلوں میں گرمیاں سرد اور ہنگامے خاموش ہو جاتے ہیں۔ قرۃ العین کے افسانے اردو کے افسانوں میں اسی گرمی شوق اور ہنگامہ آرائی کے پیامی ہیں۔" (۱)

قرۃ العین نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز اس وقت کیا جب منٹو، بیدی، کرشن چندر اور

عصمت کا ڈنکا بج رہا تھا۔ عینی کا افسانہ چونکہ ان سب کے افسانوں سے ایک الگ مزاج کا حامل تھا اس لیے ان کے افسانوں کو "بورژوا اردو مانیت کا کوڑا کباڑ" کہا گیا۔ عصمت چغتائی نے انہیں "پوم پوم ڈارلنگ" کا نام دیا اور انہیں گویا افسانوی دنیا سے جلاوطن کرنے کی تحریک چلائی، لیکن عینی کے تئیں اس ہنگامی رویے کا خاتمہ بہت جلد ہوا جب یہ محسوس کیا گیا کہ ان کے افسانے ایک نئی تخلیقی جہت کے غماز ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ "ستاروں سے آگے" ۱۹۴۶ء میں شایع ہوا۔ اس مجموعے کے افسانوں پر دوسری جنگ عظیم کی ہیبت ناکیاں چھائی ہوئی ہیں اور ستاروں سے آگے اپنی منزل تلاش کرنے والے متعدد کردار محاذ جنگ پر لقمۂ اجل بن کر اپنے پیچھے درد و غم کی ایک داستان چھوڑ جاتے ہیں۔ اسی مجموعے کے حوالے سے محمود ہاشمی نے عینی کے افسانوں کو اردو کے جدید افسانے کا نقطۂ آغاز قرار دیا ہے اور خیال ظاہر کیا ہے کہ الفاظ اور اشیاء کے درمیان ایک علامتی وحدت کو تخلیق کرنے کا رویہ سب سے پہلے قرۃ العین حیدر نے اختیار کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:-

"اس مجموعے کے افسانے اردو میں پہلی بار اس ریاضیاتی یا CARTISIAN منطق کو توڑتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو ایک خط مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی تھی اور جس کا مقصد بیانیہ طرز کا اتوال تھا۔ (۲)

محمود ہاشمی نے دراصل اس دعوے کو رد کرنے کی کوشش کی ہے جس کے مطابق منٹو کے "پھندنے" کو جدید افسانے کا نقطۂ آغاز قرار دیا گیا ہے۔ موصوف کے مطابق عینی کے افسانے "رقص شرر" میں الفاظ اور اشیاء کے درمیان ثنویت ختم کرنے کا لسانی تجربہ موجود ہے۔ "پھندنے" ۱۹۵۵ء کی تخلیق ہے جبکہ "ستاروں سے آگے" کی اشاعت اس سے نو سال قبل ہو چکی تھی۔ لیکن جب ہم "پھندنے"

اور عینی کے افسانوں کا تقابلی مطالعہ کرتے ہیں تو پتہ چلتا ہے کہ "پھندنے" میں لسانی توڑ پھوڑ کا جو عمل ملتا ہے اور علامتوں، استعاروں، جملوں کی تکرار اور بیانیہ کے تخلیقی برتاؤ سے جو انوکھا تجربہ پیش ہوا ہے اس کی مثال عینی کے یہاں موجود نہیں ہے۔ اس اس کے برعکس عینی کے افسانوں میں ایک تحیّر خیز رومانی فضا انفرادیت پیدا کرتی ہے۔ یہ تحیّر خیز رومانی فضا حجاب امتیاز علی (حجاب اسماعیل) سے ان کی مطابقت کا احساس دلاتی ہے، اسی لیے آل احمد سرور نے لکھا تھا کہ "قرۃ العین ہماری جدید حجاب اسماعیل ہیں جنہیں ابھی اپنے نغمہ و نور کی دنیا سے نکلنا ہے۔" (۳) "ستاروں سے آگے" کے افسانوں میں ایک خواب کی سی کیفیت پائی جاتی ہے اور کرداروں واقعات اور منظر ناموں کی فضا تقریباً ایک سی ہے جس سے اکتا دینے والی یکسانیت جنم لیتی ہے۔ ان افسانوں کے تقریباً سبھی کرداروں میں کچی عمر کی بے فکری اور خیالی دنیاؤں کی تمنائیں ملتی ہیں۔ یہ اعلیٰ متوسط طبقے کے خوشحال اور بے فکر کردار زندگی کو ایک تفریح، ایک کھیل سمجھتے ہیں، ستاروں پر کمند ڈالنا چاہتے ہیں لیکن حقائق کی سنگلاخی سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جاتے ہیں۔ ان افسانوں میں ایک سوانحی انداز بھی ملتا ہے۔ مثلاً "جہاں کارواں ٹھہرا تھا" کے اختتامی حصے میں عینی نے اپنی افسانہ نگاری کے آغاز سے متعلق سیدھی سی معلومات فراہم کی ہیں:۔

> "ایک روز میں نے بے حد خوش ہو کر چائے کے
> وقت سب کو یہ خبر سنائی کہ بھئی ہمارا مجموعہ شائع
> ہو رہا ہے کسی کو یقین ہی نہ آئے، بھائی جان کے
> ایک دوست نے انتہائی سنجیدگی سے فرمایا کہ
> کتاب کے ساتھ ایک شرح بھی چھپوا لیجیے

تاکہ پڑھنے والوں کی سمجھ میں آجائے کہ آپ نے کیا لکھا ہے"۔

یہ حوالہ جاتی اور سوانحی عنصر جو بعد میں صحافتی انداز کا بھی احساس دلاتا ہے عینی کے اکثر افسانوں میں عیب کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے جسے وہ داخلیت، ماورائیت اور ایک رومانی وژن کے ذریعہ چھپانے کی کوشش کرتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر اردو کی ایک حساس اور ذہین افسانہ نگار ہیں اور ادب، فلسفہ اور تاریخ کا وسیع مطالعہ رکھتی ہیں۔ مغربی ادب پر ان کی بڑی اچھی نظر ہے اور اس کا اثر ان کے فن میں جھلکتا ہے۔ جیمز جائس اور خصوصاً ورجینیا وولف سے وہ بہت حد تک متاثر دکھائی دیتی ہیں۔ مثلاً وولف کا فن احساسات کا فن ہے جس میں احساسات ہی کرداروں کا روپ دھار لیتے ہیں، وولف کے یہاں پلاٹ کا روایتی تصور نہیں ملتا بلکہ منظر نگاری، جزئیات اور واقعات کی بے ترتیبی اور داخلی خود کلامی جیسے عناصر ایک دوسرے میں تحلیل ہوکر فن پارے کے بنیادی نکتے کی طرف لے جاتے ہیں۔ آزاد تلازمہ خیال اور شعور کی رو کی تکنیک سے وولف نے اپنے فن میں بڑا کام لیا ہے۔ وہ زمان و مکان اور ہیئت کی حد بندیوں کو توڑتی ہیں۔ عینی کے یہاں بھی کم و بیش یہی خصوصیات نظر آتی ہیں لیکن اس طرح کی تخلیقات میں جس توازن اور ادبی قابو کی ضرورت ہے وہ عینی کے یہاں نسبتاً کم ہے۔ وہ اپنے کئی افسانوں میں موضوع سے اس قدر بھٹک جاتی ہیں کہ قاری اس کی تلاش کو بے سود سمجھ کر ان افسانوں سے اکتا جاتا ہے۔ عینی کے افسانوں کے کردار عام طور پر زندگی کے مفہوم کی تلاش میں نکلتے ہیں لیکن عینی فرد کی اکائی کے بجائے معاشرے کی کلی صورت پر نظر ڈالتی ہیں اس لیے زندگی کے مفہوم کی یہ تلاش اجتماعی نوعیت اختیار کرلیتی ہے۔ نتیجہ کے طور پر کرداروں کے بے کل باطن کا مطالعہ

ان کے یہاں بہت کم ملتا ہے تاہم ایک وسیع تناظر میں یہ کردار احساسات کی علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور سیاسی، سماجی، تہذیبی، اخلاقی اور وجودی سطح پر انسانی زندگی کی متعدد حقیقتوں کے راز منکشف کرتے ہیں۔ "برف باری سے پہلے" کی بوبی ممتاز، "کیکٹس لینڈ" کی پیلو سعید، طلعت جمیل، عطیہ (جو ایک VISIONARY کردار میری کیسل میں ضم ہو کر ایک مکمل کردار کی تشکیل کر لیتی ہیں)۔ "سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات" کی فلورا، "جلاوطن" کی کنول رانی، "کارمن"، "پت جھڑ کی آواز" کی تنویر فاطمہ اور اس طرح کے کردار وقت کے بے رحم اندھے سیل میں ڈوبے ہوئے، خود کو پانے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔ وقت، جو عینی کے افسانوں میں بنیادی موٹف یا علامت ہے اور مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتا ہے، ان کرداروں کو کبھی مصالحت پر آمادہ کرتا ہے اور کہیں عدم مصالحت کی وجہ سے انہیں فنا کی طرف لے جاتا ہے۔ ورجینا وولف کے یہاں بھی وقت کے بھاگتے ہوئے لمحوں کو پکڑنے کی کوشش ملتی ہے۔ وولف کے ناولوں میں وقت دو سطحوں پر عمل پیرا ہے، ایک ماضی، حال اور مستقبل کا وقت جس کے ایک مستقل اور ناقابل تصرف بہاؤ کی وجہ سے ہم مجبور ہیں، دوسرا ذہنی اور فکری وقت جو تخیل اور فکر کی ایک ایسی داخلی و باطنی دنیا ہے جس میں اولذکر وقت کے دوران زندگی سے حاصل کیے گئے متعدد اور مختلف تجربات کی بے ترتیب رو ایک ترتیب پاکر مجتمع صورت اختیار کر لیتی ہے اور جس میں ہم آزاد ہیں۔ عینی کے افسانوں میں بھی وقت کی ان دو صورتوں کا تضاد و تصادم سامنے آتا ہے جسے وہ کرداروں کے ذریعہ پیش کرتی ہیں۔ وہ انسان جو وقت کا شعور رکھتا ہے اور اس طرح ایک فکری وقت میں جیتا رہتا ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل کے سادہ وقت کے ہاتھوں فنا ہو جاتا ہے اور جو اس زمانی شعور سے محروم ہو جاتا ہے وہ انسانیت سے بھی محروم ہو جاتا ہے اور حشرات الارض

یا جانوروں کی طرح رہتا ہے۔:

- "آپ نے کہا تھا کہ کارزار حیات میں گھمسان کا رن پڑا ہے۔ اسی گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے" زندگی انسانوں کو کھا گئی' صرف کاکروچ باقی رہیں گے۔" (فوٹو گرافر)
- "کٹھ پتلیاں سنیلوں سے آویزاں اسٹیج پر اتاری جاتی ہیں' تماشا گر ایک ستلی اوپر کھینچ لیتا ہے' دوسری کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا ہے۔" (ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی)
- "کسی میس کی بار میں جاتا ہے تو اسے اسٹولوں پر سور اور گھوڑے اور خچر اور چوہے بیٹھے نظر آتے ہیں' ڈرائنگ روم کے صوفوں پر اسے بکریاں اور بلیاں اور گدھیاں اور ہتھنیاں اور سیار دکھلائی دیتے ہیں۔" (ایک مکالمہ)

انسان کی صورت میں یہ غیر انسانی مخلوق زمانی شعور سے محروم مخلوق ہے اور تہذیبی قدروں کی شکست کی علامت ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں تہذیبی جڑوں کی تلاش کا ایک شدید عمل ملتا ہے جس میں وہ فلسفہ اور تاریخ سے بھرپور کام لیتی ہیں۔ ان کے تاریخی لاشعور میں یونان و روما، مصر و بابل، چین و ایران اور مشرق و مغرب ایک دوسرے سے ہم آمیز ہو کر موجودہ تہذیب کی تنقید کے لئے ایک کسوٹی کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ یعنی ماضی قدیم اور ماضی قریب' دونوں کو حال سے جوڑتی اور توڑتی ہیں اور اس عمل میں وقت کے اس تصور کو پیش کرتی ہیں جو بنیادی طور پر ناقابل تقسیم ہے لیکن حادثات و واقعات' انسانی اعمال اور تہذیبی توڑ پھوڑ کے نتیجہ میں ماضی، حال اور مستقبل میں منقسم ہوتا ہے۔ ان کے افسانوں میں

قدیم اساطیری اور تاریخی کردار موجودہ دور کے تناظر میں ملتے ہیں اور بعینہٖ موجودہ تہذیب کے کردار اپنے ماضی میں سانس لیتے ہوئے زمانی جبر کو منکشف کرتے ہیں۔ اساطیری اور تاریخی کرداروں یا واقعات کا تذکرہ عینی کے یہاں محض بازخوانی نہیں بلکہ تہذیبی اقدار کی بازآفرینی بھی ہے کیونکہ یہ تاریخ عینی کے تجربے کا داخلی حصہ بن چکی ہے۔ "روشنی کی رفتار" میں قدیم مصری تہذیب ملتی ہے اور ثوث نام کا ایک قدیم مصری عصر حاضر کی ترقی یافتہ تہذیب کا لطف اٹھا کر بھی اکتا جاتا ہے اور عصر حاضر میں روشنی کی رفتار پر طنز کر کے واپس اپنے وقت میں جاتا ہے۔ "ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی" میں وسط ایشیا کی چھ سو سالہ پہلے کی متصوفانہ روایت کے تناظر میں عصر حاضر کی مادہ پرستی کے ہاتھوں تصوف اسلامی کی خانقاہوں کی تباہی کا منظر پیش ہوا ہے۔ "آئینہ فروش شہر کوراں میں" قدیم مذہبی صحائف سے ایک جدید اسطور خلق کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور انبیائے بنی اسرائیل سے متعلق واقعات کے تناظر میں تہذیب نو کی پیچیدگی کا احساس دلایا گیا ہے۔ لا الٰہ الا انت سبحٰنک انی کنت من الظالمین کا وظیفہ اس احساس کو زیادہ شدید بنا دیتا ہے۔ "دو سیاح" میں عہد اکبر کے ہندوستان اور ایلزبتھ اپنی اپنی قبروں سے نکل کر سیاحوں کی طرح جدید ہندوستان کی سیاحت کرتے ہیں۔ ان روحوں کا رات بھر کا سفر انتہائی پراسرار ہے اور یہ ماضی و حال کی طنابیں کھینچ کر انہیں ملا دیتا ہے۔ "سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات" میں قرون وسطیٰ کے یورپ کی عیسائی تہذیب و سیاست کی متعدد حقیقتوں کی نقاب کشائی کی گئی ہے اور قدیم رسوم کے ساتھ ساتھ جدید تہذیبی اعمال کا بھی مذاق اڑایا گیا ہے۔ اس طرح یہ سارے افسانے جو بادی النظر میں تخیلیے (FANTASIES) معلوم ہوتے ہیں اور ماضی کے تاریخی یا نیم تاریخی حوالے رکھتے ہیں دراصل موجودہ صورت حال کو سمجھنے کا ایک ذریعہ ہیں کیونکہ

عینی کو یہ احساس ہے کہ "صبر کے تنور میں اپنی روٹی پکانے والے، عجز و انکساری کی درانتی سے پرہیزگاری کی فصل کاٹنے والے اور خود آگاہی میں بوڑھے ہونے والے بکتاشی صوفی سمرقند ازبک سوشلسٹ ریپبلک کے عجائب خانے کے کیس میں کھڑے ہیں اور ان کی آنکھیں کانچ کی ہیں" (ملفوظات) اور وقت کے بہاؤ میں تہذیبی اقدار، انسانی رشتے اور روحانی و اخلاقی روایات کا زوال ہو چکا ہے۔ دو بڑی جنگوں کے بعد برصغیر کی تقسیم کا المیہ اور اس کے بعد دو ملکوں یعنی ہندوپاک کی باہمی کشیدگی کے بموجب جس تہذیبی خرابے کا ظہور ہوا ہے اس کا اظہار عینی کے افسانوں میں جا بجا ملتا ہے۔ "جلاوطن"، "ہاؤسنگ سوسائٹی"، "کیکٹس لینڈ"، "پت جھڑ کی آواز" اور "برف باری سے پہلے" جیسے افسانوں میں تقسیم کے المیہ اور اس سے پیدا شدہ مسایل مثلاً بے زمینی، جلاوطنی اور تہذیبی قدروں کے زوال کا اظہار بھی ملتا ہے اور اس انتشار کا اظہار بھی جو موجودہ دور میں مادیت کی یلغار سے پیدا ہوا ہے۔ کیکٹس لینڈ کا یہ زمانی و مکانی حوالہ یعنی :

"جب وہ اپنے گھر، اپنے کھنڈر، اپنے کھیت کو
چھوڑ کر لڑکھڑاتے ہوئے دوسری طرف چلے گئے
اپنے کھیت چھوڑ کر، جہاں وہ سنہرے اناج کے
ساتھ بھوک بوتے، جوتتے اور کاٹتے تھے......"

تقسیم کے واقعہ کا حوالہ ہی نہیں بلکہ جدید دور میں فرد کی جلاوطنی کی طرف اشارہ بھی ہے کہ جو ماضی کو بہت پیچھے چھوڑ چکا ہے۔ اس طرح وہ تمام افسانے جن میں عینی نے تقسیم کے سانحہ کا ذکر کیا ہے، ایک وسیع کینوس پر پوری تاریخ انسانی کو پیش کرتے ہیں اور محض تقسیم کا نوحہ نہیں بن جاتے ہیں۔ "پت جھڑ کی آواز" اس کی عمدہ مثال ہے اس میں تقسیم وطن پس منظر میں ہے اور پیش منظر میں تنویر فاطمہ ایک شجر جہات

ہے جس پر کبھی بسنت کی ہریالی چھائی ہوئی تھی مگر جس کی آواز اب پت جھڑ کی آواز ہے، خوش وقت، بہار کے وقت اور گزرے ہوئے وقت کی یاد انسانی ارتقاء کے دورِ خزاں کو محسوس بنا دیتی ہے۔ تہذیبِ انسانی کا یہ وہ ارتقاء ہے کہ جہاں علم و دانش کے باوجود دکھوں کی دوا کا نسخہ نایاب ہے اور علوم و افکار کے خزانے مفلسی کے آنسو بہاتے دکھائی دیتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں مشکل سے ہی کوئی کردار نمایاں طور پر ابھرتا ہے کیونکہ عام طور پر ان کے یہاں کرداروں کی بہتات ہوتی ہے، یہ کردار پرچھائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں، آتے ہیں اور چلے جاتے ہیں لیکن اپنا تاثر چھوڑ جاتے ہیں۔ یہ کردار کسی رجحان، کسی احساس، کسی کیفیت یا کسی طریقۂ عمل کی علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جہاں تک حقایق کے ماورائی ادراک و اظہار کا تعلق ہے۔ عینی کے افسانے اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ ماورائیت ان کے تمام تر افسانوں کی قدر مشترک ہے، یہی وجہ ہے کہ بیشتر افسانے فینٹاسی کا احساس دلاتے ہیں۔ عینی کے افسانوں میں منظر افسانوی واقعہ یا واقعات سے مناسبت رکھتے ہوئے اس کی رمزی کیفیت کو ابھارتا ہے۔ "کیکٹس لینڈ" اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" کے ذیل کے دو منظر اس کی مثالیں ہیں:-

- "اب خزاں بھی واپس جا رہی ہے اور سفیدے کے جنگل پر ہریالی اتر رہی ہے اور جھیل کے پرلے کنارے تک پھیل آئے ہیں اور جب سبز بانس کا جھنڈ پانی کی سطح پر جھک کر ہوا میں ڈولتا ہے تو چپکے سے رونے کو جی چاہتا ہے۔ سفیدے کا چھوٹا سا جنگل اسی طرح چپ چاپ

کھڑا ہے اور اسیبی کی خانقاہ بھی اسی طرح خاموش
اپنی جگہ موجود ہے اور کبھی کبھی کوئی راہ گیر پتوں کو روندتا
سفیدے کے جھنڈ سے گزر جاتا ہے۔" (کیکٹس لینڈ)

"فرکٹ کے باڑ کے نیچے قبرستان تھا جس میں ادھر
ادھر روئی کے چند پیڑ کھڑے تھے اور روئی کے سفید
سفید پھول سارے قبرستان میں بکھرے ہوئے تھے،
قبروں کے چاروں طرف اونچی اونچی گھاس تھی اور
خاردار جھاڑیاں اور ناگ پھنی اور گھروندے اور تھوہڑ
کے پودے، چھوٹے چھوٹے گہرے گہرے غار، ببول
کے درخت، مٹی کی ڈھیریاں، سانپ کے بل، سفیدی
سے لپے پتے مزار، کچی قبریں، دور کونے میں شیشم کے
کونے میں مجاور اور گورکن کے کچے گھر کھڑے تھے۔
گورکن کی بیوی نے رات کے کھانے کے لیے
چولہا سلگا دیا تھا اور کہرے میں لپٹتا ہوا دھواں
آہستہ آہستہ اوپر اٹھ رہا تھا۔" (ہاؤسنگ سوسائٹی)

اس قسم کے مناظر افسانوی واقعات اور کرداروں کے عمل کی رمزیت کو دوبالا کرتے ہیں۔ عینی خارجی مناظر کا مشاہدہ اور ادراک ماورائی نقطۂ نظر سے کرتی ہیں اور ان کی رمزی صورت گری کرتی ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی منظر نگاری کرشن چندر کی منظر نگاری کے برعکس داخلی اور تخلیقی ہے۔ قرۃ العین کے بعض افسانوں میں کرداروں کے مکالموں اور ان کی داخلی خود کلامی میں بھی یہی خصوصیت پائی جاتی ہے۔ "کیکٹس لینڈ" میں پنکی اشرف کی خود کلامی ایسی ہے جیسے تاریخ کی

حسیت خاموشی کی دیوی بن کر اس سے مخاطب ہوتی ہے :

"یہ میں جو میں ہوں، خاموشیوں کی دیوی نے آہستہ سے
کہا — تم جس راستے پر چلو گے بالآخر مجھ تک پہنچو گے
...... میں نستی ہوں، میں لیتھو دھرا ہوں، میں تمہارے
وجود کا سایہ ہوں — سایہ جو کبھی خدا نہیں ہو سکتا
جو ہمیشہ آگے آگے چلتا ہے لیکن مل نہیں سکتا اور مستقبل
کی صدیوں کے اندھیرے میں کھو جاتا ہے۔"

(کیکٹس لینڈ)

عینی کے افسانوں میں مکالموں کے ذریعہ تہذیبی اور روحانی زوال، قدروں کی شکست و ریخت اور فرد کے وجود کی بے معنویت کا اظہار تخلیقی اور رمزی سطح پر ملتا ہے۔ "کیکٹس لینڈ" اس کی مثال ہے۔ یہ افسانہ ایلیٹ کی نظم "ویسٹ لینڈ" سے مماثلت رکھتا ہے۔ ایلیٹ کی نظم پہلی جنگ عظیم کے بعد کی ذہنی ویرانی اور انتشار کا علامتی اظہار ہے۔ "کیکٹس لینڈ" تقسیم وطن کے بعد اس خرابے کی علامتی پرکھ ہے جس میں زندگی، موت، وجود اور شخصیت، سب اپنے تضادات سے متصادم ہے۔ عصر حاضر کی یہ فضا جو نئی نسلوں کا گہوارہ ہے، مادی ترقیات کے باوجود ایک زوال پذیر انسانیت کی فضا ہے جہاں لطف و لذت کے جملہ سامان کا انجام شکستِ آرزو، محرومی اور اداسی ہے۔ نکی اشرف اور طلعت جمیل جو ایک ابدی گمشدگی کا شکار ہوئے ہیں اپنے عہد کی زندگی کے جہنم کا سفر کرتے ہوئے ایک ایسے لمحے میں ملتے ہیں جہاں وہ سب کھو چکے ہیں اور جو نہیں کھو چکے ہیں وہ بھی جدید بحران میں کھو سکتے ہیں۔ اپنے اس سفر کے تجربات کا اظہار وہ یوں کرتے ہیں :

"ہاں ہم بہت بڑے زمانے میں ملے ہیں اور ایسی

کے گھنٹے ہمارے پیچھے بجتے جارہے ہیں۔ ہماری
زندگی کو چوہے کتر رہے ہیں اور ہمارا خدا ہمارا دولہا
پیدا ہونے سے پہلے ہی مرچکا ہے اور اس کی تجہیز و
تکفین سے فراغت پاکر میں تمہارے پاس آئی ہوں۔"
"تم نے غلطی کی ہے۔ جب یہ سفید بیمار چوہے اپنے
بلوں کو واپس بھاگ جائیں گے تب تم بھی بور ہو چکی
ہوگی۔ اسی طرح مرنے کا انتظار کرو جیسے اور سب
مرتے ہیں۔"

سفید چوہے مادی خواہشات کی علامتیں ہیں جو زندگی کو کترتے ہیں۔ یہ فرد اور معاشرے کی روحانی موت کا منظر ہے جسے غنی نے اپنے کئی افسانوں میں پیش کیا ہے۔ "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں جمشید سید بھی اپنی اسی روحانی موت کا ذکر کرتا ہے:

"پرسوں رات میں نے بہت سے پوشیدہ ڈھانچے
اپنی الماری میں سے نکالے، ان کو جھاڑا پونچھا اور
انہیں الماری میں دوبارہ مقفل کر دیا۔ میں نے اپنی
لاش کا خود پوسٹ مارٹم کیا اور اسے زندگی کے
مردہ خانے میں برف کی سلوں تلے دبا دیا.....
میں یہ سب باتیں آپ کو اس لیے لکھ رہا ہوں کہ
آپ ذہنی طور پر بڑی ہو جائیں اور زندگی کی طرف
سے کسی قسم کے مزید الوژن اور خوش فہمیاں آپ
کے دل میں باقی نہ رہیں۔ میں چاہتا ہوں کہ آپ زندگی
سے خوف زدہ ہونا چھوڑ دیں اور نہ زندگی کے مکروہ

انتظار حسین اردو کے جدید افسانہ نگاروں کی پہلی صف کے نمایندہ فنکار ہیں جنہوں نے افسانے کو نئے معنیاتی اور فنی امکانات سے آشنا کیا۔ اردو افسانے میں علامت نگاری کے رجحان کا باقاعدہ آغاز بھی ان ہی کے افسانوں سے ہوتا ہے۔ انتظار حسین نے اپنا افسانوی سفر "قیوما کی دکان" (۱۹۴۸ء) سے شروع کیا۔ اب تک ان کے پانچ افسانوی مجموعے "گلی کوچے" (۱۹۵۱ء) 'کنکری' (۱۹۵۷ء) 'آخری آدمی' (۱۹۶۷ء) 'شہر افسوس' (۱۹۷۲ء) اور 'کچھوے' (۱۹۸۲ء) شایع ہو چکے ہیں۔

جدید افسانہ نگاروں میں انتظار حسین اس اعتبار سے منفرد ہیں کہ افسانے میں علامت نگاری کے سرخیل ہونے کے باوجود ان کے یہاں روایت کا گہرا شعور

○ انتظار حسین کا فن
— گمشدہ ماضی کی بازیافت

ملتا ہے۔ روایت کو انہوں نے قبول کر کے، اس سے آگے نکلنے اور بیان میں وسعت تلاش کرنے کی کوشش کی، لیکن ان کے یہاں روایت کا جو تصور ملتا ہے اس کا اطلاق پریم چند سے لے کر کرشن چندر تک کے افسانے پر مشکل ہی سے ہو سکتا ہے، چنانچہ انہوں نے اپنے مضامین اور دیگر تحریروں میں اپنے ماقبل کے افسانہ نگاروں کے فن کی جذباتیت، وضاحت پسندی، اکہرے پن اور صحافتی انداز بیان کی نکتہ چینی کی ہے۔ ذیل کے اقتباسات سے ان کے فنی نقطۂ نظر اور روایتی افسانے کے تئیں ان کے ردّ عمل کی پہچان ہوتی ہے:۔

- "ان کی نسل (افسانہ نگاروں کی پرانی نسل) کا مزاج صحافت، بلوغت ان دو عناصر سے مل کر بنا ہے"۔ (۱)
- "جب ان کی اپنی محرومی کی آگ بجھ گئی تو وہ باہر سے آگ لینے نکلے اور اس توقع کے ساتھ کہ ساتھ میں پیمبری بھی ملے گی۔ آگ انہیں بے شک مل گئی، کبھی جنگ سے، کبھی قحط بنگال سے، کبھی فسادات سے، لیکن آگ اور پیمبری لازم و ملزوم تو نہیں ہیں"۔ (۲)
- "اردو زبان نے پیچ در پیچ انسانی رشتوں اور انسانی ذات کی گہرائیوں کو دائرہ اظہار میں لانے کے لیے جو اسالیب بیان، جو اشارے کنائے، جو لیجے بنائے سنوارے تھے، پریم چند کے یہاں ان کا اثر نہیں ملتا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ زبان و بیان اور انسانی بصیرت کا ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ترکہ جو منشی پریم چند نے چھوڑا ہے، نئے اردو افسانے نے متاع عزیز جان کر سینے سے لگایا اور کچھ یاد ہیں، کچھ آنسو بن کر رہ گیا۔ اس باعث کیا زبان و بیان اور کیا انسانی بصیرت، دونوں کے اعتبار سے اردو افسانہ اردو شاعری کے مقابلے میں پھسڈی نظر آتا ہے"۔ (۳)

فریب اور ریاکاری اور کمینے پن کا انہی ہتھیاروں سے
مقابلہ کریں۔ دنیا میں زیادہ تر انسان جنگل کے درندے
ہیں ــــ اور ہمیں جنگل کے قانون کا ساتھ دینا ہے۔"

اپنے سیاہ قلب کی تہوں سے احساسِ انسانیت کو نکال کر سامنے لانے والے جمشید سینگا یہ خط اعتراف نامہ بھی ہے اور جدید معاشرے کا ایک حقیقت پسندانہ تجزیہ بھی' اس معاشرے کا کہ جس میں روحانی اور اخلاقی زوال فرد کا مقدر بن چکا ہے۔ اور خود غرضی اور بدکرداری تہذیبِ نو کی خصوصیات ہیں۔

فنی سطح پر قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں بعض کمزوریاں بھی نظر آتی ہیں۔ عینی کا فن دراصل ناول میں زیادہ نمایاں ہے۔ ناول کی طرح ان کے افسانوں میں بھی کرداروں اور واقعات کی کثرت ملتی ہے۔ وہ ایک واقعہ کو لیتی ہیں اور اسے تھوڑی دور لے کر چھوڑ دیتی ہیں۔ پھر دوسرے واقعہ کی طرف لپکتی ہیں اور پھر سے پہلے واقعہ کو پکڑنے کی کوشش کرتی ہیں لیکن اکثر موقعوں پر اصل واقعے کا سرا ہاتھ سے جاتے ہوئے معلوم ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے وہ انتشار احساس (DISSOCIATION OF SENSIBILITY) کا شکار ہیں جس کے نتیجے میں قاری بھی انتشار فکر اور پراگندگیِ خیال میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ علاوہ ازیں عینی کے افسانوں میں منطق' فلسفہ اور تاریخ کے اثرات بعض موقعوں پر چھائے رہتے ہیں۔ کردار فلسفہ' تاریخ اور منطق کے ماہر دکھائی دیتے ہیں اور اسی بلندی سے گفتگو بھی کرتے ہیں۔ چنانچہ بعض افسانے سفر ناموں کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان میں قاری پر رعب طاری کرنے کی کوشش کا احساس ہوتا ہے۔ وقار عظیم نے اس کمزوری کی وجہ عینی کے احساسِ برتری کو قرار دیا ہے۔ ایک وسیع کینوس اور بے ترتیب واقعات اور کرداروں کی کثرت کے لیے ناول کی صنف زیادہ موزوں ہے اور اگر افسانہ اس

طرح کے کینوس کا حامل ہو تو فنی توازن اور قابو لازمی شرط ہے جس کی عینی کے یہاں کمی ہے۔ واقعاتی اور حوالہ جاتی عنصر (REFERENCIAL ELEMENT) بھی عینی کے افسانوں کی تخلیقیت کو ضرر پہنچاتا ہے۔ مقامات، تاریخ، وقت، کردار — سب عینی کے بیشتر افسانوں میں حوالہ جاتی عنصر کے شکار ہیں۔ افسانہ ارتکاز اور اختصار کا فن ہے لیکن عینی کے یہاں یہ اکثر واقعات کی فہرست سازی بن جاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ عینی ایک ایک واقعے میں جہانِ معانی آباد کرتی ہیں لیکن افسانے کی کلی ساخت پر اس کا برا اثر پڑتا ہے۔ ان کے کردار حالات و واقعات، تاریخ و تہذیب اور فلسفہ وغیرہ پر تبصرہ کرتے نظر آتے ہیں جو بعض اوقات درسی نوعیت کے معلوم ہوتے ہیں۔ نتیجے کے طور پر کائنات زندگی، وقت اور موت سے متعلق ان کا فلسفہ مرعوب تو کرتا ہے لیکن وہ جمالیاتی حظ بہم نہیں پہنچاتا جو فن کی قدر اولین ہے۔ سیمابی کیفیت کی فراوانی اور تخلیقی تناؤ کی کمی کبھی کبھی ان کے افسانوں میں تجربات کی شدت اور وحدت کو مجروح کر دیتی ہے لیکن باایں ہمہ قرۃ العین حیدر کے افسانے داخلیت، ماورائیت، فکر کی گہرائی اور سب سے بڑھ کر زبان کے خلاقانہ استعمال کی وجہ سے بہت اہم ہیں اور اردو افسانے کی تاریخ میں ایک نئے سنگ میل کا درجہ رکھتے ہیں۔ عینی کی زبان کا سلسلہ یلدرم اور نیاز فتح پوری کی رومانوی نثر سے ملتا ہے جس میں شعریت، تصویریت اور نغمگی کے عناصر موجود ہیں۔ تاہم عینی نے اس اسلوبیاتی روایت میں جذباتیت کی جگہ فکر کے عنصر کو داخل کر دیا ہے۔ اور یوں ان کا اسلوب ادراک کی ماورائیت تجربے کی گہرائی اور اس کے پھیلاؤ اور اظہار کی تخلیقیت کا ہم سفر بن گیا ہے:۔

حوالہ جات:۔ ۱۔ نیا افسانہ ص ۱۹۲

۲۔ "قرۃ العین حیدر — جدید افسانے کا نقطۂ آغاز"

— اردو افسانہ روایت اور مسائل ۱۳۱ھ ۳۔ تنقیدی اشارے ص ۲۱۹

انتظار حسین اردو کے جدید افسانہ نگاروں کی پہلی صف کے نمایندہ فنکار ہیں جنہوں نے افسانے کو نئے معنیاتی اور فنی امکانات سے آشنا کیا۔ اردو افسانے میں علامت نگاری کے رجحان کا باقاعدہ آغاز بھی ان ہی کے افسانوں سے ہوتا ہے۔ انتظار حسین نے اپنا افسانوی سفر "قیوما کی دکان" (۱۹۴۸ء) سے شروع کیا۔ اب تک ان کے پانچ افسانوی مجموعے "گلی کوچے" (۱۹۵۱ء) 'کنکری' (۱۹۵۷ء) 'آخری آدمی' (۱۹۶۷ء) 'شہر افسوس' (۱۹۷۲ء) اور 'کچھوے' (۱۹۸۲ء) شایع ہو چکے ہیں۔

جدید افسانہ نگاروں میں انتظار حسین اس اعتبار سے منفرد ہیں کہ افسانے میں علامت نگاری کے سرخیل ہونے کے باوجود ان کے یہاں روایت کا گہرا شعور

○ انتظار حسین کا فن

— گمشدہ ماضی کی بازیافت

ملتا ہے۔ روایت کو انہوں نے قبول کر کے، اس سے آگے نکلنے اور بیان میں وسعت تلاش کرنے کی کوشش کی، لیکن ان کے یہاں روایت کا جو تصور ملتا ہے اس کا اطلاق پریم چند سے لے کر کرشن چندر تک کے افسانے پر مشکل ہی سے ہو سکتا ہے، چنانچہ انہوں نے اپنے مضامین اور دیگر تحریروں میں اپنے ماقبل کے افسانہ نگاروں کے فن کی جذباتیت، وضاحت پسندی، اکہرے پن اور صحافتی انداز بیان کی نکتہ چینی کی ہے۔ ذیل کے اقتباسات سے ان کے فنی نقطۂ نظر اور روایتی افسانے کے تئیں ان کے ردّ عمل کی پہچان ہوتی ہے۔:

- "ان کی نسل (افسانہ نگاروں کی پرانی نسل) کا مزاج صحافت، بلوغت ان دو عناصر سے مل کر بنا ہے"۔ (۱)
- "جب ان کی اپنی محرومی کی آگ بجھ گئی تو وہ باہر سے آگ لینے نکلے اور اس توقع کے ساتھ کہ ساتھ میں پیمبری بھی ملے گی۔ آگ انہیں بے شک مل گئی، کبھی جنگ سے، کبھی قحطِ بنگال سے، کبھی فسادات سے، لیکن آگ اور پیمبری لازم و ملزوم تو نہیں ہیں"۔ (۲)
- "اردو زبان نے پیچ در پیچ انسانی رشتوں اور انسانی ذات کی گہرائیوں کو دائرہ اظہار میں لانے کے لیے جو اسالیب بیان، جو اشارے کنائے، جو لہجے بنائے سنوارے تھے، پریم چند کے یہاں ان کا اثر نہیں ملتا۔۔۔۔۔۔ زبان و بیان اور انسانی بصیرت کا۔۔۔۔۔۔ ترکہ جو منشی پریم چند نے چھوڑا ہے، نئے اردو افسانے نے متاع عزیز جان کر سینے سے لگایا اور کچھ یاد ہیں، کچھ آنسو بن کر رہ گیا۔ اس باعث کیا زبان و بیان اور کیا انسانی بصیرت، دونوں کے اعتبار سے اردو افسانہ اردو شاعری کے مقابلے میں پھسڈی نظر آتا ہے"۔ (۳)

- "ادب میں جذبات کا وہی مقام ہے جو زرخیز زمین کی تہہ میں پانی کا مقام ہوتا ہے۔ ان ہی تہوں کی گہرائی میں جذب ہونا چاہیئے۔ مروّجہ ادب کو پڑھتے ہوئے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ پانی کی سطح بہت اوپر آگئی ہے اور لکھنے والا جذبات کو ہتھیلی پر رکھ کر مالش کر رہا ہے"(۴)
- مجھے محسوس ہوا کہ میں جس ڈھب کا لکھنے والا ہوں اور جس ڈھب سے میری ذہنی پرورش ہوئی ہے اس کے پیش نظر نہ تو میں اس تحریک (ترقی پسند تحریک) کے تصور ادب کو قبول کر سکتا ہوں اور نہ وہ ادبی رویّہ اختیار کر سکتا ہوں جس کا یہ تحریک تقاضا کرتی ہے"(۵)

ان اقتباسات کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کرنا آسان ہے کہ انتظار حسین اپنی ماقبل کی افسانوی صورت حال سے مطمئن نہیں، انہوں نے پریم چند کو اردو افسانے کی ٹیڑھی اینٹ قرار دیا ہے۔(۶) پچھلی نسل کے افسانہ نگاروں کے یہاں معنی کی تطبیت کی مذمت کی ہے (۷) اور سماجی حقیقت نگاری کے فارمولا افسانے کو "اکہری حقیقت کا اکہرا بیان" کہا ہے۔(۸) سوال پیدا ہوتا ہے کہ روایتی افسانے سے انحراف کرتے ہوئے وہ پھر روایت سے کیا مراد لیتے ہیں کہ جس سے وہ متاثر ہیں؟ اسی سوال کا جواب انتظار حسین کے فن میں ایک کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔

انتظار حسین کے خیال میں اردو شعر و ادب کی اصل روایت داستان اور غزل کی ہے اور یہ دونوں ہماری تہذیبی قدروں کی امین رہی ہیں۔ جہاں تک غزل کا تعلق ہے، اس میں روایت کا بھرپور تسلسل ملتا ہے لیکن فکشن کی روایت، جو بقول انتظار حسین داستانوں کی روایت ہے، کا تسلسل ڈپٹی نذیر احمد کے وقت میں ٹوٹ گیا اور پریم چند یا ترقی پسند افسانہ نگاروں نے اس کو دوبارہ جوڑ لینے کی کوشش نہیں کی۔(۹) انتظار حسین نے فن آفرینی، بیانیہ اور اسلوب کے

ذریعہ سے اسی تسلسل کو پھر سے جوڑنے کی سعی کی ہے کیونکہ ان کے خیال میں ہماری گزشتہ تہذیبی زندگی اور اجتماعی شخصیت کے اظہار کے لئے داستان ہی ایک بہترین ذریعہ ہے:

"کائنات کا جو تصور ہمارے دل و دماغ میں بسا ہوا تھا اس کائنات کا نقشہ داستانوں میں نظر آتا ہے۔ .... داستانوں میں طریقہ کار یہ ہوتا ہے کہ حقیقت کے واسطے سے ہم ماورائے حقیقت پہنچتے ہیں۔ ماورائے حقیقت سے ہم حقیقت کی طرف (لوٹ) آتے ہیں ـــــــ ایک محدود انسانی کائنات سے ایک وسیع تر کائنات کا نقشہ......... جو ہمارے تہذیبی شعور کا حصہ ہے اس کا اظہار داستانوں میں ہوا ہے"(۱۰)

یعنی انتظار حسین ماضی میں دلچسپی رکھتے ہیں کیونکہ اس کی روایات ہمارے تہذیبی شعور کا حصہ ہیں اور اس کی یادداشت شخصیت کے اجزائے ترکیبی کی شیرازہ بندی کے مترادف ہے۔ "حافظے کا زوال شخصیت کی موت" ہے کیونکہ آدمی صرف اتنا نہیں جتنا کہ وہ نظر آتا ہے بلکہ اس کے رشتے خارج سے زیادہ اس کے باطن میں پھیلے ہوتے ہیں، انتظار حسین لکھتے ہیں:

"معاشرتی حقیقت خود مختار حقیقت نہیں ہے، وہ بہت سی غائب اور حاضر حقیقتوں، گم شدہ اور نو آمدہ عناصر کے گھال میل سے جنم لیتی ہے۔ زمانے دو نہیں تین ہیں اور یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں بلکہ آپس میں اس طرح گتھی ہوئی ہیں کہ ان کی حد بندی

نہیں کی جاسکتی۔ آدمی حاضر میں سانس لیتا ہے
مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوتی ہیں۔" (۱۱)

انتظار حسین کے یہاں معاشرتی حقیقت کا یہی تصور ملتا ہے جس میں گم شدہ، حاضر اور نو آمدہ عوامل ایک اکائی کی صورت میں ہوتے ہیں لیکن انہیں اس بات کا بھی احساس ہے کہ ان کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی میں رہ گیا ہے، اس کٹے ہوئے حصے کے ساتھ داستانیں، اساطیر، تلمیحات، تاریخ، مذہب، عقائد، توہمات، رسوم، حکایتیں ــــــ سب کچھ ہے، جسے وہ تخیل کے راستے واپس لاکر حال میں سمونے کی کوشش کرتے ہیں۔ انتظار حسین نے ۱۸۵۷ء کے واقعات اور پھر ان کی انتہائی صورت یعنی تقسیم وطن کے المیے کو ایک ایسی واردات قرار دیا ہے جس نے زمانے کی اہم جہت یعنی ماضی کو اپنی پوری تہذیب اور روایات سمیت محور سے ہٹا دیا۔ تقسیم وطن کے واقعہ، فسادات اور نقل وطن کی خارجی صورت حال کو انہوں نے ایک روحانی صورت حال سے ہم آہنگ کر کے اسے 'ہجرت' کا تجربہ قرار دیا ہے جو ان کے فن کا بنیادی تجربہ ہے اور جس نے بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ ان کے یہاں "ایک یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کی ہے۔" (۱۲) ہجرت کے تجربے نے انہیں ایک ایسا نقطۂ ارتکاز دیا اور ایک ایسا شعور و احساس ودیعت کیا جس کی مدد سے ایک گم شدہ دنیا پھر سے اپنے خدوخال کے ساتھ نکھر کر سامنے آنے لگی اور پھر سے بامعنی بن گئی۔ یہاں پر اس امر کا ذکر ناگزیر ہے کہ ہجرت کا تجربہ مسلمانوں کا تجربہ ہے جو بقول انتظار حسین بار بار اپنے آپ کو دہراتا ہے اور خارجی اور باطنی دکھ درد کے لمبے عمل کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس تجربے کی نوعیت دینوی ہے اس لئے ۱۹۴۷ء کے واقعے کے ساتھ اسے ملانے پر انتظار حسین سے اختلاف کرنے کی

گنجائش ہے۔ (۱۳) اگر ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں نقل کرنے کو ہجرت کا تجربہ قرار بھی دیں تو یہ صرف ان مسلمانوں کا تجربہ بن جاتا ہے جو تقسیم وطن کے وقت ہندوستان چھوڑ کر پاکستان چلے گئے نہ کہ برصغیر کے تمام لوگوں کا یا ان مسلمانوں کا جو ہندوستان میں رہتے ہوئے یہیں پر قیام پذیر ہوئے۔ اس لحاظ سے، ہجرت کا تجربہ محض قیام پاکستان سے تعلق رکھتا ہے، لیکن انتظار حسین نے اپنے فن میں اس تجربے کو پورے برصغیر کا تجربہ بنا دیا ہے یا پھر پوری انسانی تہذیب سے متعلق کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ہجرت کا تجربہ ایک زمانے سے دوسرے زمانے اور ایک پرانے ملک سے نئے ملک کے تشکیل پانے سے تعلق رکھتا ہے۔ محمد عمر میمن کے ساتھ ایک انٹرویو میں انہوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ خالص اسلامی تہذیب کا تصور ان کے ذہن میں نہیں بلکہ وہ اس تہذیب کو یاد کرتے ہیں جو ہندو مسلم تہذیب کی صورت میں منگلوں کی آمد کے بعد سے تقسیم وطن تک ایک بہت بڑی تہذیب کی حیثیت رکھتی تھی لیکن جس کی وحدت کو برقرار نہیں رہنے دیا گیا۔ (۱۴) انتظار حسین کے یہاں اسی تہذیب کی تخلیقی ترجمانی ملتی ہے۔

اس لحاظ سے انتظار حسین کے یہاں روایت ماضی بعید کے ہندو مسلم کلچر اور اس کے ادب کی روایت ہے جس سے پریم چند اور ان کے بعد کے اکثر افسانہ نگار گریزاں ہی رہے، اسی روایت کے سرچشمے سے انتظار حسین کی تخلیقی دنیا سیراب ہوتی ہے۔ یادیں، خواب، توہمات، رسوم، اساطیر، عقاید، انبیا کے قصے وہ اجزاء ہیں جن سے ایک پوری تہذیب کے مزاج کی نشاندہی ہوتی ہے اور جن کے ذریعے سے انتظار حسین اپنے فن میں نئے جہان آباد کرتے ہیں۔ ماضی اور ماضی کی روایات سے دلچسپی کے نتیجے میں ان کا ایک خاص اسلوب اور فن کا

علامتی نظام تشکیل پاتا ہے۔ انتظار حسین کا خیال ہے کہ اجنبی تہذیب کی کسی تلمیح کو قبول کرنا اس تلمیح کے پیچھے چھپی ہوئی باطنی واردات پر ایمان لے آنے کے مترادف ہے، مغرب سے مستعار علامتوں کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

"اجنبی تہذیب کی علامت اکثر ٹرائے کے گھوڑے کی مثال شہر میں داخل ہوتی ہے۔ اس کے اندر تصورات کا ایک لشکر چھپا ہوتا ہے جو پوری تہذیب کو فتح کر سکتا ہے"۔ (۱۵)

انتظار حسین کو اپنے کلچر کی علامتوں کے زوال کا احساس ہے جس کا تفصیلی ذکر انہوں نے اپنے مضمون" علامتوں کا زوال" میں کیا ہے۔ اس مضمون میں انہوں نے لکھا ہے کہ گہرائی اور گیرائی کا شعور علامتوں سے پیدا ہوتا ہے اور علامتیں ہماری باطنی وارداتوں کی امین ہوتی ہیں، علامتوں کا زوال ہمارے فلسفے کا زوال ہے جو شخصیت کی موت ہے۔ اسی احساس کے نتیجے میں وہ اپنے کلچر کی علامتوں کو پھر سے زندہ کرنا چاہتے ہیں اور مذہبی تجربوں یا تہذیبی روایتوں سے ماخوذ علامتوں پر زیادہ زور دیتے ہیں۔ اس قسم کی علامتوں کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

"نام اسم معرفہ سے تلمیح کی منزل تک کے سفر میں بہت سا ساز و سامان اکٹھا کر لیتے ہیں، روحانی وارداتوں کو سمیٹتے ہوئے ان کے ارد گرد انگنت اشارے کنائے اور لہجے جمع ہو جاتے ہیں، گویا زبان کے اندر ایک زبان پیدا ہو جاتی ہے جو اس معاشرے کی باطنی زندگی کی نشاندہی کرتی ہے۔ لکھنے والے اسی کے بل بوتے پر اندر کی دنیا کا سفر کرتے ہیں اور غیر شعوری کو شعور

کے دائرے میں لاتے ہیں۔" (۱۶)

انتظار حسین کے افسانوں میں اسی قسم کی تہذیبی، اساطیری یا مذہبی علامتیں ملتی ہیں کہ جن کے ذریعہ سے وہ ماضی کی سیاحت پر نکلتے ہیں یا جنہیں وہ تاریخ کے حصار سے باہر نکال کر رنج والم کی لازوال حقیقت سے منسلک کر دیتے ہیں۔ اس طرح علامت ان کے یہاں ایک پیرایۂ بیان ہی نہیں بلکہ وہ راستہ بھی ہے جو تجربے کے حقیقی سرچشمے تک لے جاتا ہے۔ ان کے ابتدائی دو مجموعوں یعنی "گلی کوچے" اور "کنکری" میں شامل افسانوں میں بھی واقعات و مناظر اور کردار و مقامات گمشدہ ماضی کی علامتوں کا درجہ رکھتے ہیں۔ بازاروں کی چہل پہل، عطائیوں کے مجمعے، دکانوں کے تختوں پر بیٹھے ہوئے آلہا اور ڈھول گانے والے افراد، امام باڑے اور ان میں پُرہجوم مجلسیں (مجمع) پتنگ بازی کے مشاغل (اصلاح) بےفکرے نوجوانوں کی ٹولیاں اور جنگل کے سیر سپاٹے (جنگل) بچوں کی معصوم شرارتیں، دوستیاں اور رقابتیں (پیٹ بیجنا) اور توہمات کے سائے (مایا، کنکری) وغیرہ ایسی چیزیں ہیں جن سے ماضی کے سکون، فراغت اور خوشحالی کا احساس ہوتا ہے اور پورا ماضی پھر سے حال بن جاتا ہے۔ 'محل والے'، 'آخری موم بتی'، 'انجہاری کی گھریا' اور 'سانجھ بھئی چودیس' جیسے افسانوں میں تہذیبی درخت کی گرتی ہوئی دیوار کا عکس ملتا ہے۔ امام، سواری، روضہ، امام باڑہ، شہادت، محرم، چہلم، علم، مجلس، اور جلوس جیسی علامتوں کی تکرار ایک خاص تہذیبی اور ثقافتی فضا کو تشکیل دیتی ہے۔ ان افسانوں میں ماحول کی عکاسی اور فضا آفرینی کی بڑی عمدہ مثالیں ملتی ہیں اور یہ مجموعی طور پر 'ہجرت کے تجربے' کا وہ حصہ ہیں جو یادوں کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ حوالہ جاتی عنصر اور واقعہ نگاری کی وجہ سے یہ افسانے قدرے خود آگاہ ہیں لیکن انتظار حسین کے فن کی ایک خاص سمت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ماضی کے ملحوں افراد یا اشیاء کو یاد کرنے کا یہ عمل بظاہر ایک مریضانہ اور بے معنی عمل دکھائی دیتا ہے اور بعض لوگ اسے نوسٹیلجیات سے تعبیر کریں گے لیکن حقیقت یہ ہے کہ یادداشت کی بدولت ماضی محفوظ رہتا ہے اور ماضی جڑوں اور بنیادوں کا استعارہ ہے کہ جس کے بغیر حال یا مستقبل کے امکانات کا تصور نا ممکن ہے۔
انتظار حسین ماضی کے نوحہ خواں نہیں اور نہ ہی ماضی کی یاد ان کے افسانوں میں ماضی پرستی بنتی ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتے ہیں کہ "تخلیق کا معاملہ جنّت کو رونا نہیں ہے بلکہ جنت تعمیر کرنا ہے۔" (۱۷) وہ اپنے فن میں ماضی کی تہذیبی، اخلاقی، روحانی اور معاشرتی قدروں کے زوال کا ایسا احساس عطا کرتے ہیں کہ قاری خود اس جنت کی تعمیر پر آمادہ ہو جائے جو اس سے چھن چکا ہے۔ اقدار کے زوال کا یہ احساس ان افسانوں میں زیادہ شدید نظر آتا ہے جو انہوں نے ۱۹۵۸ء کے بعد لکھے۔ اسی سال ان کا افسانہ "آخری آدمی" شائع ہوا۔ (۱۸) جو اردو میں اپنی نوعیت کا پہلا افسانہ ہے اور اردو افسانے میں باقاعدہ علامتی رجحان کا نقطۂ آغاز ہے۔ یہیں سے انتظار حسین کے فن میں ایک نمایاں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور وہ خارج سے باطن کی طرف اور انبوہ سے فرد کی طرف سفر کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اب بقول ڈاکٹر گوپی چند نارنگ "یوں معلوم ہوتا ہے کہ مشاہدے کی منزل سے نکل کر انتظار حسین کا فن...... مراقبے کی طرف راجع ہے، یہ تصوف کی منزل ہے جس کی کوئی پرچھائیں اس سے پہلے اردو افسانے پر نہیں پڑی تھی۔ (۱۹)
آخری آدمی، زرد کتا، کایا کلپ، سوئیاں، ہم سفر، ہڈیوں کا ڈھانچ، دہلیز، سیڑھیاں، اپنی آگ کی طرف، کٹا ہوا ڈبہ، وہ جو کھوئے گئے، شہر افسوس، وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے، رات، دیوار، کشتی، واپسی اور کچھوے ایسے افسانے ہیں جو انتظار حسین کے فن میں علامتیت کے ساتھ ساتھ ماضی کی بازیافت کے مطالعہ کے سلسلے میں

بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر افسانوں میں عہد نامہ عتیق، قبل اسلامی، اسلامی یا آریائی اسطوری روایتوں، ہندو دیومالا اور داستانوں سے استفادہ کیا گیا ہے، 'آخری آدمی' میں عہد نامہ عتیق کی فضا ہے 'زرد کتا' میں عہد وسطی کے صوفیا اور ان کے ملفوظات کی تخلیقی باز آفرینی ملتی ہے، 'وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے' 'دیوار' اور 'رات' میں یاجوج ماجوج کا قصہ ملتا ہے جن کا ذکر قرآن پاک اور انجیل میں ہوا ہے "کشتی" میں ہندو دیومالا اور اسلامی اسطور دونوں کا سہارا لیا گیا ہے، "کایا کلپ" "سوئیاں" اور "دوسرا گناہ" میں الف لیلے کی کہانیوں کی سی فضا ہے۔ "کچھوے" میں بودھ جاتکوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ کٹا ہوا ڈبہ، سیڑھیاں، ڈھیر اور وہ جو کھوئے گئے میں یادوں یا خوابوں کے وجود یا عدم وجود سے تجربے کو معنی خیز بنا دیا گیا ہے۔ اس طرح یہ افسانے ماضی کے قصوں، کہانیوں، اسطور روایتوں اور عقیدوں یا پھر خوابوں اور یادوں سے تشکیل پاتے ہیں، لیکن محض ماضی یا ماضی کے قصوں اور اسطور کو دہرانے کا منظاہرہ نہیں کرتے۔ انتظار حسین انہیں اپنے وقت اور ماحول سے نکال کر ان سے عصری حقائق اور دو بدو کھڑی زندگی کی تعبیر کا کام لیتے ہیں۔ ہارٹ کرین (HART CRANE) نے اپنی نظم "فاسٹس اور ہیلن کی شادی کے لئے" میں ایک کلاسیکی تجربے اور موجودہ دور کی پیچیدہ حقیقتوں کے درمیان ایک معنوی پل تعمیر کیا ہے، مغربی ادب میں ہیلن حسن و خوبصورتی کی علامت ہے۔ لیکن کرین نے اپنی نظم میں اُسے ٹرائے کی بربادی کی علامت کی صورت پیش کیا ہے، وہ کار میں سوار ہے اور اسے اغوا کر کے شہر کے مُطرب خانے پہنچایا جاتا ہے۔ انتظار حسین بھی ماضی کے قصوں، کہانیوں اور کرداروں کو حال کے تناظر میں پیش کرتے ہوئے دراصل ماضی اور حال کے درمیان ایک معنوی پل کی تعمیر کرتے ہیں۔

'آخری آدمی' زمان و مکان سے ماوراء اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی انسانی

الجھنوں اور روحانی و اخلاقی قدروں کے زوال کا علامتی اظہار ہے۔ الیاسف جو اپنے قریے کا آخری آدمی ہے، فطری زندگی گزارنے اور آخر تک آدمی بنے رہنے کی کوشش کرتا ہے، ہوس پرستی، عیش کوشی، نفرت، غصے، خوف، جبلت کے جبر اور مکروفریب کے اُن تمام منفی جذبات سے اپنے وجود کو بچانے کی کوشش کرتا ہے جو اس کے قریے کے تمام آدمیوں کو فطری زندگی کے جوہر سے محروم کر دیتے ہیں اور انہیں آدمی سے بندر بنا دیتے ہیں۔ الیاسف ہم جنسوں کو ناجنس جان کر ان سے بے تعلق ہو جاتا ہے اور ذات کے جزیرے میں پناہ لیتا ہے، لیکن ذات کے جزیرے میں بھی عافیت کہاں! وجود کے اندر بھی دوزخ ہے اور وجود کے باہر بھی اور فرد اپنے تئیں ادھورا ہے، اسی ادھورے پن کے باعث ہراساں ہو کر الیاسف چوپایوں کی طرح ہاتھوں اور پیروں کے بل چلتا ہوا، اپنی محبوبہ بنت الاخضر کو سونگھتا ہوا جنگل کی اور چلا جاتا ہے اور آدمی سے بندر بن جاتا ہے۔ بنت الاخضر کی تلاش جبلت کے جبر کو ظاہر کرتی ہے، لیکن یہ تلاش دوسری مختلف معنوی سطحوں کی طرف بھی متوجہ کرتی ہے۔ یہ تلاش تکمیل ذات کی تلاش بھی ہے کیونکہ بنت الاخضر بقول شمیم حنفی "تخلیق کا ابدی سرچشمہ، تکمیل ذات کا بنیادی وسیلہ اور مرد کی آخری پناہ گاہ ہے"۔ افسانہ ایک داستان، ایک الف لیلوی قصہ اور ایک طلسم معلوم ہوتا ہے اور روایتوں، قدروں اور عقیدوں سے بھرے پُرے ماضی اور اس کے زوال کو محسوس بنا دیتا ہے۔

'زرد کتا' کا موضوع بھی کم و بیش یہی ہے لیکن اس میں بزرگانِ دین کے ملفوظات داستانوی فضا سازی اور داستانوں کی سی زبان کا استعمال ملتا ہے جو بڑی تخلیقی اور فکری نوعیت کا حامل ہے۔ افسانے کا پہلا حصہ شیخ عثمان کبوتر کے طرزِ زندگی، ان کے ارشادات اور ان کے مریدانِ باصفا کی اپنے مرشد کے تئیں بے انتہا

عقیدت سے متعلق ہے۔ ابوالقاسم خضری شیخ سے مختلف سوال کرتا ہے اور شیخ نفس، طمع دنیا، پستی، علم کے فقدان، درویش کے سوال، شاعر کی غرض، عالم کی تجارت جیسی باتوں کے بارے میں حکایتوں اور تمثیلوں کی صورت جواب دیتے ہیں یہاں بھی ماضی کی اقدار کا احساس ملتا ہے اور انہوں نے کے دوسرے حصے میں اسی "ماضی" کو تصنع، تعیش پسندی، حرص و ہوس اور مٹی اور مٹی میں فصل کرنے والے "سوال" سے لہولہان ہوتے دکھایا گیا ہے، شیخ کے باصفا مریدوں کو زرد کتے یعنی 'نفس' کی زد میں آتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ ابوالقاسم خضری بھی الیاسف کی طرح منفی جذبات سے کنارہ کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ زرد کتا اس پر قابو نہ پا سکے لیکن بالآخر تیجن، صندل کی تختی اور گول پیالے کا خیال اسے ستانے لگتا ہے اور زرد کتا اس سے کہتا ہے کہ جب سب زرد کتے بن جائیں تو آدمی بنے رہنا کتے سے بھی بدتر ہے۔ چنانچہ وہ زرد کتے سے مفر نہیں پاتا۔ مادیت اور روحانی قدروں کی یہ کشمکش حال اور ماضی کی کشمکش بھی ہے، ابوالقاسم کی یہ فریاد ماضی کی یادوں کے سرچشمے سے ہی تو پھوٹتی ہے :

"...... اے رب العزت میری نیندیں چلی گئیں اور
میرے دن ملیا میٹ ہو گئے۔ دنیا میرے لیے تپتا
دن بن گئی اور میں روزہ دار ٹھہرا اور روزہ دن دن لمبا
ہوتا جاتا ہے۔ اس روزہ سے میں لاغر ہو گیا مگر زرد کتا
توانا ہے اور روز رات کو میری چٹائی پر آرام کرتا ہے
میرا آرام رخصت ہو گیا اور میری چٹائی غیر کے قبضے میں
چلی گئی اور زرد کتا بڑا اور آدمی حقیر ہو گیا۔"

'کایا کلپ' بھی اسی قبیل کا مختصر افسانہ ہے جس کی فضا داستانوی ہے، شہزادی شہزادہ

آزاد بخت اور سفید دیو کے نام تک داستانوں کی یاد دلانے کے لئے کافی ہیں۔ اس کی تلخیص ممکن نہیں کیونکہ اس کا ہر جملہ جام جہاں نما ہے۔ افسانے کا آغاز اس کے اختتامی واقعہ کے بیان سے ہوتا ہے:

"شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھی کی صورت میں
صبح کی اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا
اور جو چھپا ہوا تھا ظاہر ہو گیا۔ تو وہ ایسی صبح تھی کہ جس
پاس جو تھا وہ چھن گیا اور جو جیسا تھا ویسا نکل آیا
اور شہزادہ آزاد بخت مکھی بن گیا۔"

یہاں شہزادہ آزاد بخت کے مکھی بننے کی طرف ہی نہیں بلکہ ظلم کی صبح کی طرف بھی توجہ جاتی ہے۔ یہ صبح شہزادے سے ہی نہیں بلکہ وسیع تر مفہوم میں تمام (معاشرے) سے اس کی 'اصلی' صورت چھین لیتی ہے۔ آزاد بخت، شہزادی کو سفید دیو کی قید سے رہائی دلانے کے لیے آتا ہے لیکن خود سحر میں گرفتار ہو جاتا ہے، شہزادی دیو کے خوف سے ہر شام منتر پھونک کر اسے مکھی بنا دیتی ہے اور صبح دیو کے جانے کے بعد پھر سے انسانی صورت میں واپس لاتی ہے۔ علم و ہنر میں طاق شجاعت میں فرد عالی نسب اور صاحب وقار شہزادہ اس عمل کا اس قدر عادی بن جاتا ہے کہ وہ محسوس کرتا ہے جیسے وہ مکھی کی جون میں فوراً بدل جاتا ہے لیکن آدمی کی جون میں واپس نہیں آپاتا، وہ اپنے ماضی اور اپنی اصل کے بارے میں یاد کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن اسے کچھ یاد نہیں آتا، نام، حسب نسب، پچھلی زندگی، ہر چیز اس کے ذہن سے محو ہو جاتی ہے اور وہ سوچتا ہے کہ "میں جو تھا وہ ماضی ہوا، میں وہ ہوں جو میں ہوں"، دیو اور جون بدلنے کے خوف کی وجہ سے وہ اب منتر سے پہلے ہی مکھی کی جون میں بدلنے لگتا ہے اور آدمی کی جون میں بمشکل واپس آنے کے بعد

بھی تمام دن اپنے تئیں مکھی سمجھتا ہے، چنانچہ شہزادی یہ حال جان کر ایک شام مکھی کے بجائے اُسے آدمی کی جون ہی میں کمرے میں بند کر دیتی ہے۔ لیکن آزاد بخت آپ ہی آپ مکھی بن جاتا ہے اور صبح جب شہزادی تہہ خانے کا دروازہ کھولتی ہے تو وہاں ایک بڑی مکھی کو دیکھ کر حیران ہو جاتی ہے۔ منتر اس پر اب کوئی اثر نہیں کرتا اور آزاد بخت اس روز مکھی کی جون میں صبح کرتا ہے اور ہمیشہ کے لیے مکھی بن جاتا ہے۔ افسانہ "کایا کلپ" کافکا کے "میٹامورفوسس" کی یاد دلاتا ہے اور آزاد بخت بھی گریگر سامسا کی طرح انسانی خد و خال سے محروم ہو جاتا ہے۔ افسانہ اپنے اسلوب، قصہ پن، کرداروں اور مجموعی فضا کے اعتبار سے گم شدہ ماضی کے ادب کی روایات کی یاد تو دلاتا ہی ہے، ساتھ ہی اپنے موضوع میں بھی ماضی کی بازیافت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ حافظے کا زوال آزاد بخت کی شخصیت کا زوال بھی ہے!

آخری آدمی، زرد کتا اور کایا کلپ ——— تینوں افسانوں میں اخلاقی اور روحانی زوال اور شخصیت کی موت کے ایسے تجربے ملتے ہیں کہ قاری بھی اپنے اوپر بندر، زرد کتا یا مکھی کے غالب آ جانے کو محسوس کرتا ہے اور اپنی اصل (ماضی) کو یاد کرنے پر مائل ہو جاتا ہے۔ "سوئیاں" اور "ٹانگیں" میں بھی روحانی اور اخلاقی قدروں کے زوال کو محسوس بنا دیا گیا ہے۔ ان افسانوں میں انتظار حسین براہ راست ماضی کو پیش نہیں کرتے بلکہ حال کی پیچیدگی کا اظہار کر کے ماضی کو قاری کی یاد کا حصہ بنا دیتے ہیں۔

اسطوری سوچ یا اسطور سازی بھی انتظار حسین کے یہاں ماضی کی بازیافت کے عمل کا نتیجہ ہے۔ اساطیر، داستانوں کے کرداروں یا مختلف تلمیحات کو کھنگال لینا، انہیں نئے معنی دینا اور یوں عصری حقیقتوں کے سمجھنے کا ذریعہ بنانا حال کے ساتھ ساتھ ماضی کے گہرے وژن کا بھی مظاہرہ کرتا ہے۔ اسطوری سوچ کو ان

کے افسانوں میں مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ سد سکندری یا یاجوج ماجوج کی تلمیح یا اس سے متعلق قصے کو انتظار حسین نے تین افسانوں میں الگ الگ معنویت کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس کی معنوی جہتوں کا احساس دلایا ہے۔

یاجوج ماجوج سے متعلق مشہور ہے کہ یہ وہ خونخوار اور جنگجو قوم ہے۔ جو سکندر ذوالقرنین کے دور میں کاکیشیا (جبل قوقا، کوہ قاف) کے پہاڑی سلسلوں کے ایک درّے میں آباد تھی، اور درّے کے دوسری طرف کی ایک اور قوم پر حملہ کرتی اور لوٹ مار کرکے فرار ہو جاتی تھی۔ اس جنگجو قوم سے تنگ آکر سکندر نے لوہے اور تانبے کی ایک سد قائم کردی جسے یاجوج ماجوج توڑ نہ سکے اور درّے کے دوسری طرف کی آبادی ان سے محفوظ رہ گئی۔ یہ سد، سد سکندری کے نام سے مشہور ہے (۲۰)۔ یاجوج ماجوج سے متعلق بہت سی روایتیں مشہور ہیں مثلاً یہ کہ یاجوج ماجوج بالشت ڈیڑھ بالشت قد رکھتے ہیں اور ان کے کان اتنے بڑے ہیں کہ ایک کان اوڑھنے اور دوسرا بچھانے کے کام آتا ہے، ایک روایت یہ بھی ہے کہ یہ قوم رات بھر سد سکندری کو چاٹتی رہتی ہے اور جب تھوڑا سا کام باقی رہ جاتا ہے اور دیوار کاغذ کے برابر پتلی ہو جاتی ہے تو وہ سو جاتے ہیں، جاگنے پر دیکھتے ہیں کہ دیوار پھر سے صحیح و سالم اور ناقابل عبور ہے۔ یاجوج ماجوج کا یہ عمل ہزاروں برس سے جاری ہے۔ روایت ہے کہ قیامت کے آنے میں جب صرف نفخ صور کا مرحلہ باقی رہے گا تو یہ سد ٹوٹ جائیگی اور قوم یاجوج اور قوم ماجوج تمام دنیا کو تہس نہس کردیں گی۔ قرآن پاک میں بھی مذکور ہے کہ "وَمَا فُتِحَتْ یَاجُوجُ وَمَاجُوجُ مِنْ كُلِّ حَدَبٍ يَنْسِلُونَ" (یاجوج ماجوج کے لشکر کھل جائیں گے جو ہر بلندی سے نکلتے نظر آئیں گے)

انتظار حسین نے "وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے" میں سد سکندری کی اس تلمیح

کو علامتی معنویت کے لئے استعمال کیا ہے یاجوج ماجوج کی قوموں کو قبرستان کے ٹھنڈے میٹھے پانی کے چشمے تک پہنچنے اور یوں اپنی پیاس بجھانے کے لیے دیوار کو چاٹنا ہے لیکن ان کی سوچوں میں تفرق پیدا ہوتا ہے اور وہ دیوار کے بجائے ایک دوسرے کو چاٹتے ہیں یہاں تک کہ گھٹ کر انڈے کے چھلکے کی مانند رہ جاتے ہیں۔ یاجوج ماجوج بھائی بھائی ہیں اور دیوار ان کی مشترکہ دشمن لیکن حرص و ہوس اور جہالت انہیں ایکدوسرے کا دشمن بناتی ہے اور یوں وہ چشمے یعنی روشن زندگی کی منزل تک نہیں پہنچ پاتے۔

افسانہ "رات" میں یاجوج ماجوج کے دیوار چاٹنے اور اپنے اس عمل کی لاحاصلی پر افسوس کرنے کا واقعہ ہے۔ لیکن یہاں توجہ ان کی زبانوں کے استعمال پر مرکوز ہے۔ یاجوج ماجوج اس زمانے سے بہت آگے نکل آئے ہیں جب جاڑوں کی رات کے الاؤ کے پاس اکثر کہانیاں سنایا کرتے تھے اور زبان کا کام بولنا تھا' جب سے وہ سد سکندری کو چاٹتے آئے ہیں اور اس لایعنی عمل کے اتنے عادی ہو گئے ہیں کہ جب بھی زبان کو اپنے اصلی کام یعنی بولنے کے کام میں لاتے ہیں تو زبان میں کھجلی ہونے لگتی ہے۔ دیوار چاٹنے کے مسلسل عمل سے ان کی زبانیں موٹی اور زخمی ہو گئی ہیں۔ لیکن عادت بے حسی اور بے بسی بن گئی ہے' اسی لئے وہ دعا کرتے ہیں:

"اے ہمارے رب! تیری بخشی ہوئی یہی درد بھری رات
ہمارے لیے بہت ہے' صبح کے شر سے ہمیں محفوظ
رکھ اور اجالے کے فتنے کو دفع کر۔"

سد سکندری کو دیوار قہقہہ بھی کہتے ہیں اور اس معنی میں بھی یہ تلمیح انتظار حسین کے افسانے "دیوار" میں عصری حقیقتوں کے تناظر میں پیش ہوئی ہے اس میں نہ دیوار چاٹنے کا عمل ہے اور نہ ہی یاجوج ماجوج ہیں' مختلف کرداروں مثلاً جبران' عمیر' عسا بیل' مندریس

اور عماسہ کے ذریعے یاجوج ماجوج کے دیوار چاٹنے کا ذکر آیا ہے۔ لیکن اس کی حیثیت ثانوی ہے۔ افسانے کی پوری فضا دہشت، حیرت اور جہد لاحاصل کی ہے۔ دیوار کے دوسری طرف کیا ہے، یہ بھید جاننے کے لیے سب لوگ بھاری بھاری دیوار پر چڑھ جاتے ہیں، قہقہہ لگاتے ہیں، پھر اسی طرف کود جاتے ہیں اور یوں کوئی بھی اُس طرف کی خبر نہیں لا پاتا۔ منذریس جو اپنے ساتھیوں میں سب سے بڑا ہے اُس طرف کی خبر لانے کا دعویٰ کرتا ہے اور ایک طے شدہ ترکیب کے تحت اپنی کمر میں رسی باندھ لیتا ہے کہ جب وہ دیوار پر چڑھ کر قہقہے کا شکار ہو جائے تو اس کے ساتھی اسے اپنی طرف کھینچ لیں۔ لیکن یہ ترکیب بھی شوق فضول ثابت ہوتی ہے اور رسی کو کھینچنے کے نتیجے میں منذریس کا آدھا دھڑ دیوار کے اس طرف اور آدھا خون میں لت پت اس طرف گرتا ہے۔ نامعلوم کی کشش اور اس نامعلوم کی حقیقت جاننے پر حیرت کا اظہار اور آخر کار اپنے وجود کا زوال ــــ اس موضوع کو انتظار حسین نے دیوار قہقہہ کی تلمیح کے ذریعہ پیش کیا ہے۔ یہ تینوں افسانے تلمیح کو محض دہرانے کے عمل کا مظاہرہ نہیں کرتے بلکہ اسے جدید دور میں پھر سے بامعنی بناتے ہیں۔

انتظار حسین نے جہاں اسلامی معاشرے کے عقاید اور اساطیر کی طرف توجہ دی ہے۔ وہیں ہندو دیومالا اور بودھ جاتکوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ "کچھوے" اور "واپس" بودھ جاتکوں پر مبنی افسانے ہیں۔ انتظار حسین نے ایک موقع پر کہا ہے کہ "سب سے بڑا افسانہ نگار تو ہندوستان میں پیدا ہوا تھا جس کا نام مہاتما بدھ تھا۔۔۔۔۔۔ (بودھ جاتکوں) میں ایک آدمی نمودار ہوتا ہے محسوس ہوتا ہے کہ یہ اس ایک ہی عہد کا نمائندہ نہیں ہے بلکہ بہت سے عہد سمیٹ کر لایا ہے"۔ "کچھوے" میں عہد حاضر میں مادیت، اخلاقی زوال اور ذہنی انتشار کا شکار انسان اس کچھوے کی مانند معصوم ہوتا ہے جسے مرغابیوں نے ڈنڈی کے

سہارے پانی کی کسی جھیل تک لے جانا چاہا تھا لیکن زبان بندی شرط تھی' اس نے زبان کھولی اور وہ گر پڑا اور جب سے وہ پانی کی تلاش میں ہے۔ پانی یہاں ماضی یا اپنی اصل کی علامت ہی تو ہے۔ 'واپسی' میں ایک بھکشو کا یہ کہنا ہے کہ "میں مرگھٹ کا باسی مرگھٹ سے دور اس سنسار میں اجنبی ہوں" گم شدہ ماضی کا احساس ہی ہے۔ بنارس کے مرگھٹ کے کتے کتنے جنموں کے بعد انسان بن جاتے ہیں لیکن انسان بن کر انہیں ایسی بے کلی ہو جاتی ہے کہ وہ اپنے پچھلے جنم کو ہی ترجیح دیتے ہیں جہاں نیائے اور انیائے میں فرق تھا۔ "کشتی" میں اس روایت سے استفادہ کیا گیا ہے جس کے مطابق انسانی برائی اور ظلم وستم کے نتیجے میں قہر الٰہی کی صورت ایک زبردست سیلاب آیا اور پوری دنیا غرق ہو گئی' صرف ایک نیک بندہ کشتی میں سوار ہو کر بچ گیا جس کے ذریعہ نسل انسانی کی نوآبادکاری ہوئی۔ لیکن افسانہ "کشتی" میں جو کشتی دکھائی گئی ہے' اس میں چند لوگ سوار ہیں اور باقی سب جانور' کشتی کے اندر حبس ہے اور باہر مہینہ برس رہا ہے۔ بلی نے فاختہ اور زیتون کہ جو سلامتی کے ذرائع ہیں' دونوں کا قلع قمع کر لیا ہے' کشتی میں سوار لوگ اپنے گھروں کو یاد کرتے ہیں جنہیں وہ بہت پیچھے چھوڑ چکے ہیں' وہ گلگامش اور حاتم طے کو یاد کرتے ہیں کہ جنہوں نے بن کھوئیے والی کشتیوں میں بھری ندیوں کا سفر کر کے مہمات سر کی ہیں' انہیں نوح اور منو کی یاد آتی ہے کہ جو سیلاب عظیم میں بچ جاتے ہیں اور جن سے نسل انسانی کی نوآبادکاری ہوتی ہے' لیکن ان نیک بندوں میں سے کوئی بھی کشتی میں سوار نہیں ہے اور یہ لوگ بے بس ہیں۔ افسانے میں چھوڑے ہوئے گھروں اور نیک بندوں کی یاد ماضی کی یاد بن جاتی ہے' ماضی کے سیلاب عظیم کا تصور سامنے آتا ہے تو "حال" کی افراتفری' انتشار' غیر محفوظیت' بے بسی اور بے سروسامانی کا احساس زیادہ شدید اور زیادہ گہرا بن جاتا ہے۔

گم شدہ ماضی کی روایتوں، قصوں، کرداروں، عقیدوں اور قدروں کی بازیافت عصری حقیقتوں کا شعور عطا کرتی ہے اور ایک معنی خیز تضاد کا احساس دلاتی ہے۔

لیکن انتظار حسین کے بعض افسانے ایسے ہیں، جن میں ماضی ایک بھرپور کردار کی حیثیت رکھتا ہے، "سیڑھیاں" میں ماضی، 'یادداشت' اور 'خواب' کی صورت سید کے وجود یا عدم وجود کا استعارہ بن جاتا ہے، خواب بھی یادداشت کی ہی ایک صورت ہے اور یادداشت ماضی کے تجربوں سے رشتہ رکھتی ہے، سید کے پاس نہ یادیں ہیں اور نہ ہی خواب، اس لیے کوئی ماضی بھی نہیں، وہ اپنے ماضی کی بازیافت کرنا چاہتا ہے تاکہ اپنی شخصیت کی بازیافت کر سکے اور جب بشیر اختر اور ماضی کی گفتگو کے نتیجہ میں اس کی یاد کا روزن کھل جاتا ہے تو خواب دیکھنے کی صلاحیت لوٹ آتی ہے اور اپنے ماضی کی بازیافت پر وہ خود کو ہلکا محسوس کرتا ہے۔ ایک اور افسانے "اپنی آگ کی طرف" میں عمارت اصل یا ماضی کی علامت ہے، "ب" کو یقین ہے کہ اپنی روایت سے الگ ہو کر وجود کی مالیت کی کوئی ضمانت نہیں، یہی وجہ ہے کہ جب اس عمارت میں آگ لگ جاتی ہے جس میں وہ برسوں سے رہا ہے تو وہ اپنے دوست کی اس دعوت کو ٹھکرا دیتا ہے کہ اس کے یہاں آکر رہے، "ب" محسوس کرتا ہے کہ باہر کی بھیانک اور اذیت ناک موت سے اندر کی موت بہتر ہے کیونکہ آتش زدہ عمارت کے ساتھ یادیں، گزرے بسرے دنوں کی یادیں اور ماضی کے تجربوں سے متعلق یادیں وابستہ ہیں۔ "کٹا ہوا ڈبہ" میں شجاعت علی اور مرزا صاحب سفر کے قصے سنائے جا رہے ہیں، ماضی کے سفر کے قصے جو ہمارے خون میں شامل ہیں اور ہمارے نسلی شعور کا حصہ ہیں، منظور حسین کو اپنی ایک بھولی ہوئی کہانی یاد آتی ہے، ہر بار سنانے کی نیت باندھتا ہے لیکن ہر بار کوئی دوسرا اپنا قصہ شروع کر دیتا ہے، شجاعت علی اور مرزا صاحب

کا ماضی پوری نسلِ انسانی کا ماضی ہے لیکن منظور حسین کا ماضی اُس کی اپنی جائیداد ہے وہ اسے سنانے کے لیئے بے تاب بھی ہے لیکن نہ سُنا سکنے کے باوجود مطمئن بھی ہے، اُس کے لیئے یہی کچھ کم نہیں کہ شجاعت علی اور مرزا صاحب کی باتوں سے اس کے ماضی کی یادوں کا روزن کھل گیا ہے اور اس نے یاد کا ایک گوہر نایاب پالیا ہے، اس یاد کے بغیر اس کا وجود اب غیر مکمل ہے۔ ماضی کو فراموش کرنے اور حافظے کے زوال سے شخصیت کی موت ہوتی ہے، اس کی تصویر انتظار حسین نے "وہ جو کھوئے گئے" اور "شہر افسوس" میں پیش کی ہے۔ "وہ جو کھوئے گئے" کے ناموں سے معرا، چار کردار اپنے ماضی کے بارے میں سب کچھ بھول گئے ہیں، انہیں یاد نہیں کہ وہ کہاں سے نکلے، کب نکلے اور کیوں نکلے اور انہیں کہاں جانا ہے۔ وہ صرف اتنا جانتے ہیں کہ ایک بڑی تہذیب کی حدود سے وہ باہر نکل آئے ہیں، یادداشت کا زوال ان کی پہچان کھو دیتا ہے، وہ اس شک میں پڑ جاتے ہیں کہ ان میں سے ایک آدمی کم ہو گیا ہے۔ گم شدہ آدمی کون ہے؟ مرد ہے یا عورت، اس کا نام کیا ہے۔ انہیں کچھ یاد نہیں یہاں تک کہ اس کا چہرہ بھی یاد نہیں۔ وہ باری باری خود کو گننے کا عمل شروع کرتے ہیں، لیکن ہر بار گننے والا اپنے آپ کو گننا بھول جاتا ہے اور جب انہیں اپنی اس غلطی کا احساس ہوتا ہے تو ہر ایک یہی سوچتا ہے کہ گم شدہ آدمی فی الواقع وہی ہے، دوسرا اس کے ہونے کی گواہی دیتا ہے لیکن ہر ایک پھر یہ سوچتا ہے کہ وہ دوسروں کے ہونے کا گواہ تو بن سکتا ہے خود اپنا گواہ نہیں بن سکتا، اور یوں ان میں سے کسی کو بھی اپنی ذات کی واضح آگاہی نہیں رہتی، وجود کی موہومیت اور غیر حقیقتی پن کی یہ ایک عمدہ ڈرامائی صورت ہے، کہ جب حافظے کا زوال ہو جاتا ہے تو شخصیت معدوم ہو جاتی ہے۔ ماضی کی یادیں جڑوں کو قائم رکھتی ہیں اور اس کے بغیر فرد یا معاشرہ نسیاں کے

دودھیا اندھیروں میں گم ہو جاتا ہے۔

"شہر افسوس" بجائے خود نئے معاشرے کا شہر ہے، جہاں لوگ اپنی یادوں، اپنے گھروں یہاں تک کہ اپنے آغاز سفر کو پیچھے چھوڑ آئے ہیں، یہاں ان کی لاشوں کو دفن کرنے کی بھی جگہ نہیں ہے۔ کیونکہ جو اپنی زمین سے کٹ جاتے ہیں ان کے لئے ہر زمین نا مہربان بن جاتی ہے، ماضی کی "روشنی" سے گریز حال اور مستقبل کے اندھیروں کو جنم دیتا ہے اور ماضی کی بازیافت وجود یا شخصیت کی بازیافت ہے۔

اس طرح انتظار حسین مختلف روایتوں، تہذیبوں، اساطیر اور ماضی قدیم کی کہانیوں کی مدد سے اپنے افسانوں میں اس فضا کی تشکیل کرتے ہیں جس میں خلد سے آدم کے نکلنے پر رونے کی بجائے ایک نئی جنت کی تعمیر کا احساس شدید ہے۔ گمشدہ ماضی کی بازیافت کا یہ عمل انتظار حسین کے افسانوں میں حال کی صورت حالات کو سمجھنے اور مستقبل کی فکر کا عمل ہے اور معنیاتی سطح پر یہ انتظار حسین کے فن کا بنیادی نقطہ ہے۔

حواشی

۱۔ بحوالہ "آزادی کا ادب"، مرتبہ گوپال متل ص ۷۹

۲۔ بحوالہ ایضاً ص ۴۷

۳، ۴۔ انتظار حسین "علامتوں کا زوال" مطبوعہ ماہنامہ "ہم قلم" کراچی ستمبر ۱۹۶۱ء ص ۳۷

۵۔ "محمد عمر میمن اور انتظار حسین کے درمیان ایک بات چیت" شب خون شمارہ ۹۴ جولائی ستمبر ۱۹۷۵ء ص ۱۱

۶۔ ماہنامہ "ہم قلم" ستمبر ۱۹۶۱ء، ص ۳۷

۷، ۸۔ انتظار حسین "افسانہ اور حوتھا کھونٹ" مشمولہ "اردو افسانہ روایت اور مسائل" (مرتبہ گوپی چند نارنگ) ص ۶۹۵، ۶۹۹

۹ے ماہنامہ 'ہم قلم' ستمبر ۱۹۶۱ء، ص ۳۸

۱۰ے ماہنامہ "شب خون" شمارہ ۹۶ جولائی ستمبر ۱۹۷۵ء، ص ۱۳

۱۱ے ہمارے عہد کا ادب (انتظار حسین) 'معیار' دہلی مارچ ۱۹۷۷ء شمارہ ۱ ص ۱۴۴

۱۲ے اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۵۳۸

۱۳ے انور عظیم نے اپنے ایک مضمون (مطبوعہ 'معیار' دہلی ۱۹۷۷ء) میں اسی اختلاف کو بیان کیا ہے۔

۱۴ے ماہنامہ "شب خون" شمارہ ۹۶ جولائی ستمبر ۱۹۷۵ء

۱۵ے ماہنامہ "ہم قلم" ستمبر ۱۹۶۱ء ص ۳۹

۱۶ے ایضاً ص ۳۶

۱۷ے بحوالہ محمد عمر میمن "معیار" دہلی ۱۹۷۷ء شمارہ ۱

۱۸ے بحوالہ شہزاد منظر "جدید اردو افسانہ" ص ۱۰۳

۱۹ے اردو افسانہ روایت اور مسائل ص ۵۴۱

۲۰ے قرآن پاک میں درج ہے کہ یہ سد دو پہاڑوں کے درمیان ہے اور اس نے پہاڑوں کے بنائے ہوئے درّے کو بند کر دیا ہے۔ یہ بھی مذکور ہے کہ اس میں لوہے کے ٹکڑوں اور پگھلے ہوئے تانبے کا استعمال ہوا ہے اس دیوار سے متعلق مختلف تحقیقات بھی ہوئی ہیں۔ تفصیل کے لئے دیکھئے "تلمیحات" (محمود نیازی) ص ۲۳۵۔

اردو افسانے میں علامت نگاری کے
رجحان کو صحیح طور پر متعارف کرنے اور
اسے تقویت پہنچانے میں انتظار حسین کے
بعد انور سجاد کا نام آتا ہے۔ یہی دو فنکار افسانے
میں جدید رجحان کے سرخیل ہیں جن کے
اسلوب اور فنی تجربوں سے اردو کے جدید
افسانہ نگار بہت حد تک متاثر رہے ہیں۔
تاہم انتظار حسین کے برعکس انور سجاد نے
افسانے کے روایتی ڈھانچے کو منہدم کرنے
اور پھر اسے ایک نئی صورت عطا کرنے
کی کوشش کی اور گئے گزرے دکھوں اور
ماضی کی یادوں سے لاتعلق ہو کر حال کی
سیال حقیقتوں کو گرفت میں لانے کی کوشش
کی۔ یعنی جہاں انتظار حسین نے عصری مسائل
کو ماضی کے حوالے سے پیش کیا وہاں انور سجاد
نے ماضی کا سہارا لیے بغیر دور جدید کی حقیقتوں

○ انور سجاد کی افسانوی کائنات

کے جبر کو اس بات کی اہمیت کے ذریعہ محسوس کرایا کہ یہ حقیقتیں ڈراونے خوابوں کی طرح غیر حقیقی نظر آتی ہیں اور فرد اپنے طور پر ان کی ظاہری صورتوں کو تبدیل کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انور سجاد حقیقتوں کو دیکھنے اور فنی سطح پر ان کا اظہار کرنے کے ضمن میں روایتی طرز سے بغاوت کی مثال پیش کرتے ہیں۔ البرٹ کامیو نے کہا تھا کہ 'میں بغاوت کرتا ہوں اس لیے ہوں'۔ انور سجاد بھی بغاوت یا انحراف میں ہی انفرادیت کی اساس دیکھتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون میں انہوں نے لکھا ہے:

"میں نے جانا کہ حقیقت اس میں ہے کہ جس نے بغیر کسی روایت کی اطاعت کے، بغیر کسی ذاتی پرخاش کے، اپنے لئے خود حقیقت ثابتہ کے طور پر ہر قسم کی ملمع کاری کو ٹھکرا کے راستہ چنا، کہ صرف اس طور پر اس راہ پر چل کر جنگ جیتنے والا غازی ہوتا ہے اور مرنے والا شہید۔" (۱)

اس طرح انفرادیت کے لیے ضروری ہے کہ طے شدہ اور متعین راستے سے انحراف کیا جائے۔ لیکن یہ صرف روایت سے منہ موڑنے کا نام نہیں، بلکہ نئے راستے کی تلاش کا نام بھی ہے۔ یعنی یہ صرف انہدام سے نہیں بلکہ تعمیر نو سے متشکل ہوتی ہے۔ انور سجاد نے فکری اور فنی اظہار کی سطحوں پر جس تبدیلی کا احساس دلایا ہے وہ یقیناً ایک نئی تعمیر کا پیش خیمہ ہے۔ ان کی افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۵۲ء میں ہوا لیکن ۱۹۶۰ء میں "نہ مرنے والا" سے ایک مخصوص فنی رویہ ان کی شناخت بن جانے لگا۔ چوراہا (۱۹۶۴ء) اور استعارے (۱۹۷۵ء) نام کے دو مجموعوں کے علاوہ ان کے متعدد افسانے مختلف رسایل و جرائد میں شایع ہو رہے ہیں جن کے مطالعہ سے ایک تازہ کار اسلوب اور تجربے کے نئے پن کی پہچان ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں بلراج مین را کے بعض افسانے بھی خاصی اہمیت

کے حامل ہیں۔ فکر اور فارم کے اعتبار سے ان دو افسانہ نگاروں کے فن میں بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ اسی بناء پر یہ دو افسانہ نگار ایک دوسرے کو اپنا صحیح ہم عصر مانتے ہیں۔ دونوں کے یہاں تیسری دنیا کی سیاسی، سماجی اور معاشی صورت حال میں فرد کے پیچیدہ مسایل کا تخلیقی اظہار ملتا ہے۔ دونوں ہر سُو دندناتے ہوئے شر کی چہرہ نمائی کرتے ہیں۔ سیاسی جبر، معاشی ناہمواری اور معاشرت میں زندگی کی منفی جہت دونوں کے خاص موضوعات ہیں۔ مین را کے بیش تر اور انور سجاد کے بعض افسانوں میں شعری رویہ کم و بیش یکساں ہے جو دونوں کو ایک دوسرے کے قریب کر دیتا ہے۔ تاہم انور سجاد کے بیش تر افسانے واقعات، کردار اور مناظر کی پہچان بھی کراتے ہیں جبکہ مین را کے یہاں (ماسوائے "ریپ" اور "وہ") واقعات، کردار اور مناظر بہت ہی دھندلے دکھائی دیتے ہیں اور پلاٹ کے مروّجہ تصور یا کہانی پن سے بہت حد تک عاری ہیں۔ مین را کے افسانوں میں شعری برتاؤ افسانے کی کلی فضا پر اثر انداز ہوتا ہے اور واقعے کی ایک دھندلی سی مگر تہہ دار تصویر پیش کرتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں زبان واقعہ پر اس قدر حاوی ہے کہ زبان ہی مقدم دکھائی دیتی ہے۔ اس کے برعکس انور سجاد کے یہاں عام طور پر زبان اپنی تخلیقی اور رمزی قوت کے باوجود واقعے کے تحت چلتی ہے۔ مین را کے یہاں لطافت اور ملائمت ہے۔ جبکہ انور سجاد کا لہجہ بسا اوقات کرختگی اور تیزابیت کا مظاہرہ کرتا ہے جیسے کوڑے برستے ہوں۔ انور سجاد مختلف پیشوں اور مشغلوں (مثلاً مصوری، شاعری، اداکاری، رقص و موسیقی اور طب و سیاست وغیرہ) سے وابستہ رہے ہیں اور ان سب کا اثر ان کے یہاں ایک منفرد افسانوی ہیئت کو جنم دیتا ہے۔ وہ الفاظ کے استعمال میں کفایت شعاری کے قائل ہیں، لیکن ساتھ ہی پیکر تراشی بھی کرتے ہیں۔ انور سجاد نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ وہ افسانے میں نثر یا زبان

کا سب سے زیادہ خیال رکھتے ہیں اور ان کے افسانے کانٹ چھانٹ، حذف و اضافہ اور اصلاح و ترمیم کے مراحل سے گزر کر ہی تکمیل پاتے ہیں۔ ان کا طریقہ ادراک متحرک اور بدلتی ہوئی چیزوں کو استعاروں اور علامتوں میں ساکت و جامد کر دیتا ہے، جذبوں کو لفظوں کی گرفت میں اور سچویشن کو کرداروں کی گرفت میں لاتا اور ہر شئے پر حاوی ہو کر اسے اسلوبیاتی اور فنی شئے میں بدل دیتا ہے۔ اشیاء کے مروجہ مفہوم اور ان کی روایتی منطق کی نفی کرتے ہوئے ان کو نئے تعلق میں دریافت کرتا ہے۔ یہ طریقہ ادراک منٹو کے "پھندنے" کی یاد دلاتا ہے جس میں الفاظ کو اشیاء کا درجہ حاصل ہے اور فنکارانہ دسترس کے طفیل جس میں پھندنے لسانی شیئت حاصل کرتے ہیں۔ انور سجاد نے اپنے فنی سفر میں اس افسانے کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ طرز ادراک کی پیچیدگی اور ایک تازہ کار اسلوب کی وجہ سے انور سجاد کے افسانے آسانی سے قابل فہم نہیں بنتے بلکہ ایک ایسے مطالعے کا مطالبہ کرتے ہیں جس سے علامت کی گہرائی کا اندازہ ہو سکے اور اس کی معنوی پرتوں کے اسرار جاذب نظر بن سکیں۔" استعارے کے دیباچہ میں افتخار جالب نے کہا ہے کہ انور سجاد کے افسانوں کا استحسان (APPRECIATION) شاعری کے طور پر موزوں اور مستحسن ہے۔ لیکن اس صورت میں افسانے اور شاعری کا صنفی وجود مشتبہ ہو جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انور سجاد کے افسانوں میں شاعری کا سا عمل ملتا ہے لیکن شعر کا سا تاثر پیدا ہونے کے باوجود ان کے بیشتر افسانے 'افسانے' ہی رہتے ہیں، یعنی افسانے کی صنفی شناخت باقی رہ جاتی ہے۔ اس لحاظ سے انور سجاد کے افسانوں کو دو قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلی قسم کے افسانوں میں زبان و بیان کے شاعرانہ برتاؤ کے باوجود افسانوی اجزاء مثلاً کردار، واقعہ، مکالمہ، منظر کی پہچان آسانی سے ہو سکتی ہے گو ان افسانوں کی معنوی تہہ داری آسانی سے واضح نہیں ہوتی۔ اس قسم کے افسانے انور سجاد کے نسبتاً کامیاب افسانے

ہیں۔ دوسری قسم کے افسانوں میں شعر اور نثر کی حد بندیاں اس قدر ٹوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں کہ افسانوی اجزا ثانوی درجہ اختیار کر کے اپنی شناخت کو دھندلا دیتے ہیں۔ دونوں قسم کے افسانوں میں بہر حال ایک ایسا اسلوب اور ایک ایسی ہئیت نظر آتی ہے۔ جس میں علامت، استعارہ، پیکر اور ماورائے واقعیت کے عناصر کی نشاندہی ہو سکتی ہے۔

انور سجاد کے افسانے اپنی علامتیت کی بناء پر آسانی اور بغیر کسی ذہنی کاوش کے سماجی تاریخ یا اس کی ادبی بلکہ صحافتی صورت کے طور پر پڑھے نہیں جا سکتے۔ اسی لیے شمس الرحمان فاروقی نے انہیں "جدید افسانے کا معمار اعظم" کہا ہے۔ فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ انور سجاد کے افسانوں میں دستاویز، تمثیل یا محض نشان بننے والا یا اس طور پر استعمال کیا جانے والا انسان (کردار) نہیں ملتا۔ ان کے "افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت اس لیے بنتے ہیں کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتا ہے۔" (۳) کردار کے علامت بن جانے کے لیے جس تخلیقی اور علامتی ادراک کی ضرورت ہوتی ہے وہ انور سجاد کے یہاں موجود ہے۔ اپنے ایک افسانے " گائے " سے متعلق ایک سوال کہ آیا انہوں نے ماں اور بیٹے کی جگہ گائے اور بچھڑے کی علامتوں کا سہارا کیوں لیا ہے؟ کے جواب میں انہوں نے کہا ہے کہ یہ "سہارا" نہیں بلکہ "میں نے ایک صورت حال کو انیمل کنڈیشن میں دیکھا اور حیوانی سطح پر ہی اسے EXPLODE کیا ہے" (۴) طریقہ ادراک کا یہ باطنی تخلیقی اور علامتی پہلو ہی اظہار کی سطح پر اعلیٰ فن کا ضامن ہے۔ انور سجاد کے افسانوں میں فارمولا افسانے کے برعکس خارجی حقائق ایک ایسا لبادہ اختیار کرتے ہیں جو ان کی معنوی وسعت اور ابہام کا موجب بنتا ہے۔ ان کا مشاہدہ بہت ہی تیز ہے اور سرریلسٹ فنکار کی طرح وہ بظاہر معمولی صورتوں میں بھی علامتی معنویت اجاگر کرتے

ہیں۔ اس کی بہترین مثال ان کے افسانہ "بچھو غار نقش" میں ملتی ہے۔

"بچھو غار نقش" میں خوردبینی سائز کے کیڑوں، ان کے جنسی اختلاط، موری کی دیوار پر بیٹھے ہوئے بچھو یا آٹھ انچ لمبی سرنگ کا ذکر افسانہ نگار کے مشاہدے کی تیزی کا پتہ دیتا ہے اور محسوس ہوتا ہے جیسے فن کار کے پاس ان تمام اشیاء اور اس تمام ردعمل کو دیکھنے کے لئے خوردبین قسم کا کوئی آلہ ہے۔ یہ افسانہ بظاہر بچھوؤں کی حیاتیاتی اور جبلی داستان ہے۔ ایک کمرہ ہے جس کے کونے میں دیوار کے ساتھ لگی میز سے دو انگل کی اونچائی پر ادھ لوٹے اندھے شیشوں والی بند کھڑکی کی دہلیز ہے جس پر اناناس کا خالی ڈبہ اس طور اوندھا پڑا ہے کہ سورج کی کرنیں کھڑکی کے شیشوں کی تیز دھار سے کٹ جانے کے باوجود اس ڈبے میں عمودی پڑتی ہیں۔ باہر سے سورج کی روشنی کھڑکی پر مرکوز ہے اور وہاں سے جاکر چھت کی سمت پھیل جاتی ہے اور اس طرح چھت پر ایک الٹا نقش بن جاتا ہے۔ باہر چلتے پھرتے، الجھتے بچھڑتے لوگوں کے الٹے سائے کمرے کی چھت پر ایک طرف سے بڑھتے اور دوسری طرف نکل جاتے ہیں۔ اس طرح خارج کا سارا تاثر چھت پر سمٹ آتا ہے۔ افسانے میں اشیاء کا تاثر اور عوامل کی امیجری سب کی سب کاغذ کا سفر کرتی ہے جو میز پر رکھا ہے اور جسے کھڑکی کے ادھ لوٹے شیشوں سے داخل ہوتی ہوئی ہوا (جس میں شہر کی آوازوں کی لہریں بھی شامل ہیں) فرش پر لے آتی ہے۔ میز سے ایک فٹ کے فاصلے پر کمرے اور غسل خانے کے درمیان آٹھ انچ لمبی سرنگ ہے۔ پس منظر میں شہر کی آوازیں ہیں۔ "یہ سب ایک دوسرے سے منتقی، نظر کی اس اکائی میں گندھے ہیں، جس پر موجود کی آنکھ کا پردہ گرا ہے۔" کمرے کی یہ حسی، جذباتی اور ہیجانی فضا مادہ بچھو پر سمٹا ہے جو سرنگ سے نکل کر اناناس کے خالی ڈبے کی چمک کی کشش سے آگے بڑھتی ہے۔ اس کی پیٹھ پر پانچ خوردبینی سائز کے بچے ہیں، جو سرنگ کے

پنیدے میں سا بنے جوہڑ کے چکنے مٹیالے پانی سے شرابور ہونے کی وجہ سے اس کی پیٹھ سے پھسل جاتے ہیں اور مادہ بچھو اپنی پیٹھ کا بوجھ ہلکا محسوس کرتی ہوئی ڈبے کی سمت جاتی ہے۔ اسی اثنا میں ایک نر بچھو تاریکی میں ملفوف کسی تاریک گوشے سے نکلتا ہے اور مادہ بچھو کو دیکھ کر اس کے قریب آتا ہے۔ مادہ اسے چھونے کی اجازت دیدیتی ہے اور دونوں اپنے بازوؤں کے پلاس نما جبڑوں سے ایک دوسرے کو جکڑ لیتے ہیں۔ ایک تاریک گوشے میں جاکر جنسی اختلاط کے عمل سے سرشار ہوتے ہیں۔ مادہ مقابلے میں چونکہ نر کے جنسی جذبے کی شدت لمحاتی ہے اس لیے جنسی روش کا یہ فطری اختلاف مادہ اور نر بچھو کے ردعمل میں تضاد کی صورت اختیار کرلیتا ہے۔ نر بچھو مادہ سے الگ ہونے اور بھاگ جانے کی کوشش کرتا ہے۔ لیکن اس میں اتنی طاقت باقی نہیں رہتی کہ الگ ہوسکے۔ جھلاہٹ سے مادہ بچھو اپنی دُم کے کوڑے نر پر برساتی ہے اور بالاخر اس کا پورا سر کھا جاتی ہے۔ باقی جسم کو چھوڑ کر مدھم رفتار سے ایک طرف کو چل دیتی ہے ـــ "تاریکی میں ملفوف تاریک کونوں سے حشرت الارض کا ہجوم سر کٹے نر کی طرف بڑھتا ہے۔" نر بچھو ختم ہوجاتا ہے لیکن اپنی بقا کا سامان مادہ کے جسم میں رکھتا ہے جس سے مادہ کو بھی تقویت حاصل ہوجاتی ہے۔

"تاریکی کے اس وقوعے کا جادو اس (مادہ) کے
پیٹ میں سمندر کی لہر بن کر سر اٹھاتا ہے اس کے
سارے وجود کو کھرے پر ٹہنیاں سا دیتا ہے۔ تب اس
کے پیٹ کے وسطی چھید سے پانچ خوردبینی سائز کے
بچے ایک ایک کر کے برآمد ہوتے ہیں، کچھ عرصہ بعد
ان میں حرکت ہوتی ہے تو وہ رینگتے ہوئے اس کی پیٹھ
پر سوار ہوجاتے ہیں۔

اب مادہ بچھو دوبارہ سرنگ کے پیندے میں بنے جوہڑ کے چکنے مٹیلے پانی سے شرابور ہو جاتی ہے اور بصد دقت خشکی پر آکر کھڑکی کی دہلیز پر ادھر ادھر بھاگ دوڑ کر کے بلا ارادہ اناس کے ڈبہ میں داخل ہو جاتی ہے اور پھر اس سے باہر نکلنے کی کوشش میں سر ٹکراتی ہے۔ اس عرصے میں پانچ خوردبینی سائز کے بچے اپنے جسم کی بے قابو تھراہٹ کے باعث کھسکتے ہوئے، فرش پر سفید کاغذ پر نقش کی صورت اتار دیتے ہیں۔ افسانے کا اختتام ان جملوں پر ہوتا ہے۔

"سفید کاغذ پر اترتا، نفر کھتا، ابلتا نقش کا زہر، ڈبے
میں کمرانوں کا ٹارگٹ بے جان جسم، فضا میں الجھتی
بچھڑتی، شہر کی آوازیں، چھت پر کھڑکی کے فریم میں
آتے، الجھتے، بچھڑتے عکس، یہ سب، یہ سب ایک دوسرے
سے نتھی، نظر کی اس اکائی میں گندھے ہیں جس پر موجود
آنکھ کا پردہ گرا ہے ـــــ اب پردہ اٹھتا ہے۔"

افسانہ "بچھو غار، نقش" بہ نظر غائر ایک چلتی پھرتی فلم معلوم ہوتی ہے۔ جس میں بچھو دل کی جبلی اور حیاتیاتی داستان بیان ہوئی ہے لیکن کیمرے کی یہ تصویر تخلیق اور تخلیقی عمل کی پوری کہانی کو سمیٹ لیتی ہے۔ بچھو ایک علامت ہے اور اس کا جوازیہ ہے کہ بچھو تخلیق کے پورے عمل کے حقایق کی نمایندگی کرتے ہیں۔ بچھو ایک زہریلا جانور ہے۔ اپنی دم سے ڈنک مارتا ہے۔ اس کے کان نہیں ہوتے اس لیے اس کے دوسرے حواس بہت ہی تیز ہوتے ہیں اور معمولی سی آہٹ پر یہ اپنا رد عمل ظاہر کرتا ہے۔ مادہ بچھو اپنے بچوں کو اپنی پیٹھ پر لاد دیتی ہے اور کبھی یہی بچے اس کی غذا کے کام آتے ہیں۔ بچھوؤں کے اس پورے عمل میں انسانی زندگی کے مختلف حقایق کی پہچان ہو سکتی ہے۔ انور سجاد نے بچھوؤں کی حیوانی سطح میں ایک گہرے تجربے

کو پر کھا ہے اور اس افسانے کو محض بچھوؤں کی کہانی نہیں رہنے دیا ہے بلکہ سفید کاغذ کھڑکی کے شیشوں، باہر کے شور، جوہڑ کے مٹیالے پانی وغیرہ متعلقات سے اس کی ایک الگ اور معنی خیز صورت پیش کی ہے۔ تجزیاتی سطح پر اس کی کئی تعبیریں ممکن ہیں لیکن پھر بھی یہ تعبیروں کی زد سے باہر ہے۔ مثلاً اگر سفید کاغذ کو فرد کے ہاتھوں میں اس کی زندگی کا خالی کینوس کہا جائے جو اس کی فکری سطح کی میز پر ہے تو کئی طرح کے سماجی و سیاسی حقائق کی پہچان ہو سکتی ہے۔ مثلاً خارج سے ہوا کا جھونکا فرد کے باہر کی صورت حال ہے جو کاغذ کو میز پر سے اٹھا کر فرش پر گرا دیتا ہے اور نتیجہ میں اس پر مٹیالے پانی کے نقش پڑ جاتے ہیں۔ جن میں بچھوؤں کا قطرہ قطرہ زہر بھی شامل ہے۔ اس طرح فرد کی زندگی کا خالی کینوس زہریلے اور غلاظت بھرے رنگوں سے بھر جاتا ہے۔ لیکن دوسرے زاویے سے دیکھیں تو محسوس ہوتا ہے کہ زہر اور غلاظت زندہ حقیقتیں ہیں کیونکہ یہ کمرے کی صورت حال کا حصہ ہیں۔ اس لحاظ سے فرد کی زندگی میں زہر گھول دینے اور اسے غلاظت سے بھر دینے کے عمل میں اندر کے ماحول کا بھی دخل ہے۔

دوسری طرف یہ افسانہ خود تخلیق فن کے عمل کی داستان بھی ہے۔ تخلیق کا عمل جنسی اختلاط اور اس کے مابعد کے عمل سے مشابہ ہے۔ مادہ بچھو تخلیق کار ہے جو نر بچھو (یعنی حقائق) کو اپنے جسم سے ٹکرانے کی اجازت دیتی ہے۔ نر بچھو کے پیٹ کا سارا رس اس کے قابو سے نکل کر مادہ کے قابو میں جانا چاہتا ہے اور یوں تخلیق کے بیج مادہ (تخلیق کار) کے پیٹ میں سے پانچ بچوں (حواس خمسہ) کی صورت میں سفید کاغذ پر نقش بناتے ہیں۔ وہ نقش جو جوہڑ کے مٹیالے پانی (ماحول) سے آمیزہ ہوتے ہیں۔ جنسی اختلاط کا جو عمل تاریکی میں ملفوف تاریک گوشوں میں ہوتا ہے۔ اس کا جادو مادہ (فن کار) کے پیٹ میں سمندر کی لہر بن کر سر اٹھاتا ہے اور باہر ٹپکتا ہے۔ نر اور مادہ کے جنسی اختلاط کے دوران ایک بار نر مادہ پر اپنی تسلط جمانا چاہتا

ہے لیکن چونکہ مادہ کا میل پہلے نر سے ہے اس لیے وہ ناکام ہو جاتا ہے۔ پہلا نر تاریکی سے نکلا ہے جبکہ دوسرے نر کا محل وقوع ظاہر نہیں۔ یہ معاشرتی سطح پر طبقاتی نظام کی طرف بھی اشارہ ہو سکتا ہے کیونکہ اس ضمن میں افسانے کے پہلے جملے سے بھی مدد ملتی ہے یعنی "اگر بچھو دہکتی ہوئی آگ کے دائرے میں محصور ہو جائے تو وہ خود کو ڈنک مار کے مر جاتا ہے۔ یہ بات غلط ثابت ہو چکی ہے"۔ غار اور آگ کا دائرہ جنس کی علامت بھی ہے اور ماحول کی تاریکی، افلاس، غربت اور جبر کی علامت بھی۔ بچھو مر نہیں جاتا کیونکہ اس کا سارا زہر مادہ کے پیٹ میں سے بچوں کی صورت میں ظہور کرتا ہے۔ لیکن یہ بات ثابت ہو چکی ہے کہ اگر "بچھو (مادہ) کسی ڈبے میں قید ہو جائے تو سورج کی روشنی اور وحدت کے باعث مر جاتا ہے"۔ انناس کا ڈبہ خالی ہے یا یوں کہیں کہ ڈبے میں انناس کا قتل پہلے ہی ہو چکا ہے، سود و زیاں کی حامل فکر نے اسے اپنے عمل میں ڈال کر پہلے ہی ختم کیا ہے اور اب انناس کے چھلکے کی جگہ ڈبہ کی سخت دھات نے لے لی ہے جو سورج کی روشنی میں مصنوعی چمک رکھتا ہے اور یہی چمک مادہ کو اپنی طرف کھینچتی ہے (انناس کا خالی ڈبہ مادہ بچھو سے بھی مشابہت رکھتا ہے) بچھو اس میں قید ہو جاتی ہے۔ یہ ایک مخصوص نظام کی مصنوعی اور چکا چوند روشنی میں تخلیق کار کی موت کی طرف بھی اشارہ ہے۔ افسانہ یوں حقیقت سے علامت تک کا سفر طے کرتا ہوا معنوی وسعت کا احساس دلاتا ہے۔ مادہ بچھو آتی ہے اور اپنا کام سر انجام دیتی ہے جس میں نر بچھو کا کھایا جانا بھی شامل ہے، لیکن جس بچھو کے سر کو وہ کھا جاتی ہے اس کا حیاتیاتی اجزا بچوں کی صورت میں ہوتا ہے۔ افسانے کا یہ پہلو بھی قابل غور ہے کہ جب روشنی تیز ہو جاتی ہے تو فن کار (مادہ بچھو) نیم تاریک جنگلوں میں چلا جاتا اور تخلیق کا کام سر انجام دیتا ہے۔ یوں بچھو افسانے میں معمولی کیڑا نہیں رہتا بلکہ ایک علامت بن جاتا ہے۔

کی شخصیت کی ایک اور صورت کتے کے پیکر سے ظاہر ہوتی ہے۔ چنانچہ جب اور بجنیلٹی اور خوف (یا حفاظتی پیکر) دونوں ختم ہو جاتے ہیں تو لوبی والے کا کتے والا روپ بچ جاتا ہے جو اس کی جبلت ہے کتا نقاب پوش کے اعمال سے مخالفت رکھتا ہے اور پھر پر فالبعش ہو جاتا ہے جو اس کے لیے بے کار ہے۔ افسانہ پتھر کے تجسس اور ازلی کشش پر مرکوز ہو جاتا ہے اور اس کے توسط سے فرد سے متعلق مختلف شکلیں تعمیر کرتا ہے۔ فرد کی یہ مختلف شکلیں معاشرے کی مختلف شکلیں بھی ہو سکتی ہیں۔ اسی لیے شمس الرحمان فاروقی نے لوبی والے کو مظلوم اور نقاب پوش کو ظالم کہا ہے جو پتھر کو قربان گاہ کے طور پر استعمال کرتے ہیں (۵)۔ اگر فاروقی صاحب کی قسم کی تعبیریں بھی کی جائیں تو بھی یہ افسانہ غیر وضاحتی انداز اور غیر قطعیت و معنی آفرینی کے اعتبار سے ترقی پسندوں کے عام افسانے سے مختلف اور برتر ہے۔

محسوسات کی تجسیم کاری انور سجاد کے فن کی ایک نمایاں خصوصیت ہے جو تمثیلی سطح سے اوپر اٹھ کر علامتی سطح کا احساس دلاتی ہے۔ "سنڈریلا" اس سلسلے میں ان کا ایک اہم افسانہ ہے جس میں سدا سے ایک کمرے میں قید لڑکی پیدائش کی خواہش کرتی ہے۔ قید و بند کی اس صورت حال سے باہر نکلنے کی کوئی راہ نہیں کیونکہ باہر دروازے پر بھاری بھر کم خونی کتا زبان نکالے ہانپتا ہوا وحشی مکّار نظروں سے دیکھتا ہے اور ازل سے وہاں کھڑا ہے اور اندر سوتیلی ماں اسے مارتی ہے اور سوتیلی بہنیں الجھے ہوئے اون کو سلجھانے کی سزا دے دیتی ہیں۔ لڑکی کے سگے ماں باپ کی مسکراہٹ سوتیلی ماں بہنوں اور کتے کے وجود میں غائب ہو گئی ہیں۔ یہ سارے کردار حقیقی نہیں بلکہ لڑکی کی زندگی کی غیر مرئی رکاوٹیں ہیں یا خود سے سوتیلے پن کا سلوک کرنے کی کیفیات ہیں۔ لڑکی ایک ایسی صورت حال سے دوچار ہے جہاں مسکراہٹوں اور شفقتوں کی بجائے ہر جگہ سوتیلی دنیا اور خواں خوار حقیقت سے مٹھ بھیڑ ہوتی ہے۔

اور یہ رکاوٹیں ہر جگہ لڑکی کو نفی کی حالت سے دوچار کرتی ہیں۔ افسانہ نگار نے ہر کردار میں سنڈریلا کو شامل کیا ہے۔ افسانے کی علامتی معنویت آخر پر زیادہ گہری ہو جاتی ہے جہاں لڑکی اپنا ستر اپنے ہاتھوں سے چھپائے ہوئے چاروں طرف بھاگ رہی ہے اور ہر طرف سوتیلی ماں اور سوتیلی بہنیں اسے پکڑنے کے لیے بازو بڑھائے کھڑی ہیں۔ لڑکی کا کردار بھی آخر پر ایک علامت بن جاتا ہے۔

"سنڈریلا" کی طرح "کیکر" میں بھی مختلف کردار اور اشیاء سب اپنی ایک صفاتی وحدت میں گندھ جاتے ہیں اور مرکزی کردار کی توسیع نظر آتے ہیں۔ سب لوگ اس دھرتی کی کوکھ پر لات مار کر چلے جاتے ہیں جو ان کے لیے سوتیلی ماں ہے جس کی چھاتیوں میں دودھ نہیں ہے۔ زمین کی ویرانی سفیدی سے تنگ آ کر اور فرار ہو کر مرکزی کردار کیکر کے ہرے بھرے درختوں کو دیکھتا اور یہ فیصلہ کرتا ہے کہ اسے وہیں رہنا ہے اور وہ گدھے کی پیٹھ پر پانی کی بالٹیاں لاد کر زمین کی سفیدی کو سبزے میں بدل دینے کی ناکام کوشش کرتا ہے۔ گدھا وہ خود ہی ہے کہ اس نے ہاتھوں اور گھٹنوں کو ٹیک کر ہانپتے ہوئے گدھے سے کہا تھا "میں تم ہوں اور تم میں ہو"۔ اسی طرح دیگر متعلقات اور منظر مرکزی کردار کے عمل میں قلب ماہیت کی صورت میں ملتے ہیں اور داخلیت کی علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں:۔

"اس نے اٹھتے ہوئے گدھے کو ہانکا ——— "آؤ پھر
دریا کو چلیں کہ پانی بھاپ بن کے آسمان پر چلا گیا۔
آؤ کہ ہم اس دائمی عمل کا حصہ ہیں، یہی ہمارا انعام
ہے، یہی ہماری سزا ہے کہ یہ ہمارا اپنا فیصلہ ہے
کہ ہم زندہ رہیں گے، ہماری کشمکش ہماری خواہشوں
کا تسلسل ہے۔"

"دوب، ہوا اور لنجا" میں بھی جنس کا موضوع ملتا ہے اور جنس موم بتی کی مدھم لو کی طرح روشنی اور حرارت فراہم کرتی ہے، جس میں آدم کا ازلی راز سربستہ ہے۔ لیکن افسانہ جنس کے موضوع سے اوپر اٹھ کر نامعلوم جہتوں پر پھیل جاتا ہے۔ افسانہ شروع ہی سے خود کلامی کے گرد گھومتا ہے اور پوری فضا ایک معلم کے گھٹتے ہوئے ذہن میں تشکیل پاتی ہے۔ معلم کا کردار ٹھوس اور متعین نہیں کیونکہ ایک متروک درسگاہ کے پس منظر میں نظر آنے والا معلم ایک انٹلیکچول وجود بن کر ابھرتا ہے اور اپنے ماحول کے کرب کا احساس ایک لنجے کی صورت میں کراتا ہے۔ معلم، ڈھولچی اور لنجا —— تینوں ایک ہی کردار کی مختلف صورتیں ہیں۔ معلم کی آنکھوں میں وادی کی تمام جھیلیں خشک ہو چکی ہیں اور حضرت امام مہدی کے ظہور اور حضرت عیسیٰ کی واپسی کے بارے میں اس کے الفاظ اس کے ہونٹوں میں دب گئے ہیں۔ اس کے ہاتھوں پر کبھی نہ بجھنے والا چاندلاب ایک آرزو ہی ہے۔ وجود کی شکستگی اور ذات کا کرب، لاحاصل جدوجہد اور فطرت سے ہم آہنگ ہونے کی عدم موجودگی لنجے پن سے ظاہر ہوتی ہے اور پھر ڈھولچی کی علامت سامنے آتی ہے جو معلم کا ہی نیا رخ ہے۔ ڈھولچی کی آواز (ڈم، ڈم، ڈم) جلی ہوئی متروک درسگاہ میں ابھرتی ہے۔ اور اس کے پس منظر میں بھوک کی آواز بھی شامل ہے جو فن سے حاصل ہونے والی آسودگی کی دشمن ہے۔ اس طرح ڈھولچی معلم کے اس شعور کی علامت بن جاتی ہے۔ جس میں فرد کی بقا مضمر ہے۔ لیکن شرط یہ ہے کہ فرد خود اپنے آہنگ کا انکشاف کرے ورنہ ڈھول کے شور پر بھوک کا غلبہ ہو سکتا ہے۔ افسانے میں کشمی کی موت کے باوجود خون میں لت پت اسکی لاش کے قریب زندہ بچہ ہے۔ جس کی انگلی جلی ہوئی ہے اور جو ڈھولچی سے مماثل ہے۔ یہ جنس کی بدلی ہوئی تخلیق میں فن کے نئے دھارے کا انکشاف ہے۔ بچے کی تخلیق میں سنگیت کا آہنگ ایک بہتر طرز فکر کی طرف

اشارہ کرتا ہے۔ افسانے کے سارے واقعات ایک علامتی اکائی کی تشکیل کرتے ہیں۔ اور ذات کے کرب اور انتشار، ماحول کے غیر فطری عوامل، جنس کی پامالی، فطرت سے ہم آہنگ ہونے کی عدم موجودگی، محرومی، بھوک، گھٹن، علم کی تشنگی، سعی لاحاصل گناہ ـــــ غرض موجودہ معاشرے کی تمام تر پیچیدگی اور انتشار کو ظاہر کرتے ہیں۔ دوب اور ہوا کی طرح زندہ رہنے کی خواہش رکھنے والا معلم، لنجا اور ڈھولچی جیسے کردار ظاہری اور ٹھوس کردار نہیں بلکہ داخل کی جذباتی اور فکری صورتیں ہیں جو آپس میں متصادم ہوتی ہیں۔

علامتی برتاؤ کی یہی صورت "پتھر، لہو، کتا" میں ملتی ہے۔ لوئی والا وقت کے ساتھ تین داخلی صورتوں میں بدل جاتا ہے یعنی لوئی والا، نقاب پوش اور کتے کی صورت میں۔ لوئی والا ایک سادہ اور کھرا کردار ہے۔ جو بدن کی حفاظت کے لیے ایک لوئی اور جان کی حفاظت کے لیے چھپا ہوا ایک خنجر رکھتا ہے۔ اس کی زبان پر کانٹے اور پاؤں میں آبلے ہیں، یعنی اس نے زندگی کے سفر کی صعوبتیں سہہ لی ہیں۔ "وہ چاروں اور سے سمٹ کر آیا ہے اور اس کھنڈر کی طرف گامزن ہے جہاں ایک پتھر ہے" سیاہ پتھر زندگی کی یاد وجود کے پھیلاؤ کی علامت ہے اور نامعلوم حقیقتوں کا خزینہ ہونے کے باعث پُرکشش ہے۔ لوئی والا اوریجنیل شخصیت کا مالک ہے لیکن ماحول، تہذیب یا معاشرے کے زیر اثر وہ اپنی اوریجنیلٹی کے اجزا کو کھو دینے کا خطرہ محسوس کرتا ہے جس کے نتیجہ میں اس کے داخل میں ایک بھیانک تخریب جنم لیتی ہے۔ کھنڈر میں سے مطلوبہ پتھر کو اٹھا کر وہ اپنی حفاظت کے لیے آلات سے لیس ایک نقاب پوش کو دیکھتا ہے۔ دونوں میں تصادم ہوتا ہے اور دونوں مر جاتے ہیں، نقاب پوش دراصل اس کے خوف کا پیکر ہے۔ خوف اوریجنیلٹی کا قاتل ہے اور یہ فرد کو غلاموں کی طرح مستعد رہنے پر مجبور کرتا ہے۔ لوئی والے

سازشی (نمبر ایک) "استعارے" کا پہلا افسانہ ہے۔ اس کے سب کردار و واقعات علامتی نوعیت کی وجہ سے افسانے کو مکمل غیر وضاحتی بنا دیتے ہیں۔ نہر کھودنے والے جو ایک دوسرے کو دیکھ کر محسوس کرتے ہیں کہ وہ قیدی ہیں، بوڑھا جو قیدیوں میں یا تو ایک قیدی کی طرح شامل ہے یا پھر ان کا محافظ ہے اور جو موہنجوداڑو کو اپنا وطن اور اس کی مشہور رقاصہ کو اپنی بیوی بتاتا ہے، نوجوان جس کی مونچھیں نئی نئی پھوٹی ہیں اور جسے بوڑھے کی داڑھی کھینچ لینے پر نہر سے دار لے جاتے ہیں یا جو شاید موہنجوداڑو کی مشہور رقاصہ کا حرامی بچہ ہے ۔۔۔ یہ سب علامتی کردار ہیں۔ بوڑھا' موہنجوداڑو کے حوالے سے ماضی کی علامت ہے اور ساتھ ہی نہر کھودنے والوں کے لئے گمراہی کا استعارہ بھی کیونکہ وہ ہر شے کے معدوم ہو جانے کا اظہار کرتا ہے۔ نہر کھودنے والے ٹیلے پر ستانے بیٹھے ہیں اور ان کی خاموشی سازش ہے۔ نہر کے مکمل ہونے کی آرزو خاموشی پر قابو پانے کی آرزو کے ہم معنی ہے۔

"سازشی ۲" میں اسی واقعہ کو ذرا پھیلا کر اور خارجی حوالوں کے ساتھ بیان کیا گیا ہے، بوڑھا، نوجوان، اور نہر کھودنے والوں کا عمل سب اس افسانے میں علامتی سے زیادہ میکانکی طرز فکر کا احساس دلاتے ہیں۔ سازشی ۲ سازشی ۱ کی توسیع بھی ہے اور کسی حد تک اس کی توضیح بھی۔ سازشی ۱ کی اہمیت زبان کے ایک مخصوص برتاؤ کی وجہ سے ہے اور یہ سازشی ۲ سے زیادہ مبہم اور غیر وضاحتی افسانہ ہے۔

کم و بیش یہی حال "کونپل" اور "نئی کونپل" کے درمیان فرق کا ہے۔ "نئی کونپل" میں ایک خاص طرز تحریر کے ذریعے تقریباً وہی موضوع پیش ہوا ہے جو "کونپل" میں ہے لیکن اول الذکر افسانے میں افسانہ نگار کی شخصیت نسبتاً حاوی ہو گئی ہے جس سے علامتی فضا قائم نہیں ہو پائی ہے۔ "کونپل" میں دو واقعات ساتھ ساتھ رونما ہوتے ہیں اور دونوں فکری اصولی سطح پر ایک ہی صورت حال کے غماز ہیں، ان سے الگ ایک تیسرا واقعہ بھی

ہے جو پہلے دو واقعات کا مبہم نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ افسانے کے مرکزی کردار (یعنی سرکش) کا جرم یہ ہے کہ وہ بیک وقت کسان، مزدور، کلرک اور شاعر ہے اور اس نے جانوروں کی سی زندگی اور غلامی سے نجات حاصل کرنے کے لیے جہاد کا اعلان کیا ہے۔ اس لیے وہ اذیت سہتا ہے، لیکن جس کمرے میں اسے جسمانی اذیت پہنچائی جاتی ہے۔ اسی کمرے میں ایک پورٹریٹ پر چھپکلی پتنگے کا شکار کرنے کے لیے آگے بڑھتی ہے اور پورٹریٹ گرنے کے قریب ہے۔ افسانے میں نہ ہی پورٹریٹ کے گرنے کا ذکر ہے اور نہ ہی مجرم کے بے جان ہونے کا ذکر۔ افسانہ نگار نے دونوں واقعات کو یہیں چھوڑ کر تیسرے واقعہ کو تکمیل تک پہنچایا ہے۔ جہاں مجرم کا بیٹا محافظ بوڑھی کو سوتا پاکر ٹھنڈی تیز ہوا اور بارش کی زد سے کونپل کو اپنا لحاف اوڑھ کر بچانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ یہی کونپل انسانی امید کی کامرانی کی علامت ہے۔ کیا پورٹریٹ گر چکی ہے؟ کیا مجرم اپنی بیوی اور ماں کے سامنے بے جان ہو چکا ہے؟ افسانہ نگار نے ان کی اہمیت پر کونپل کے بچ جانے کو ترجیح دی ہے۔ پورٹریٹ، چھپکلی اور پتنگے کی علامتی بنت سرکش اور نقاب پوش کی علامتی بنت کو زیادہ معنی آفریں بناتی ہے۔ یہی لڑکا "پرندے کی کہانی" میں ایک عجیب و غریب پرندے کو بچاتا ہے۔ اس لڑکے کو دیکھ کر سفید فام سیاح کو حضرت عیسیٰ کے کئی نقش یاد آتے ہیں۔ گویا یہ لڑکا معصومیت کا پیکر ہے اور نئی زندگی کی امید کو بچانے کی ضمانت بھی۔

انور سجاد کے تین افسانوں "زندان نامہ" "رات کا سفر نامہ" اور "یوسف کھوہ میں" دھند اور سردی میں لپٹی ہوئی رات، شہر اور اس شہر میں ایک مکان کی کھڑکی اور مرد اور عورت ـــ قدرے مشترک حیثیت سے علامتی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔

"زنداں نامہ" میں مرد روٹی کے ایک ایک ٹکڑے کے پیچھے اور یوں اپنے بچوں اور بیوی کے ٹھٹھرتے جسموں کی حدت کی تلاش میں نکلتا ہے اور تھکاوٹ سے

چور سمجھ کر اپنی بیوی کو ان تعلقات اور اس بوسے کا محرم رکھتا ہے جو نئے شہر کی بشارت ہے اور گزری ہوئی راتوں کے بانجھ پن کے ساتھ ساتھ آنے والی صبحوں کی زرخیزی کی گواہی ہے۔ نئے شہر کی تخلیق میں مصروف مرد ہر صبح بوڑھے سرد سورج کو اپنے کاندھوں پر اٹھائے تیز تیز قدموں سے شہر کے سنڈاس نالوں کی بساند کی طرف روانہ ہونے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

"رات کا سفر (NIGHT JOURNEY) نامہ" میں پوری توجہ دھند میں لپٹی ہوئی شہر کی سرد رات پر ہے اور فرد سسی فس کی طرح چوٹی پر پہنچ کر لڑھکتی رات کو اپنے کاندھوں پر لاد کر پہاڑی پر چڑھنے اور اترنے کے مسلسل عمل میں گرفتار ہے۔ شہر کی اس رات میں اندر بھی حبس ہے اور باہر بھی۔ کھڑکی سے باہر شہر میں تعفن ہے، چاند مدقوق ہے اور خوف بے بسی اور بے کسی سے فرار کے تمام راستے مسدود ہیں۔ عورت اور مرد کھڑکی سے جھانک کر اس منظر کو دیکھتے اور بے بسی محسوس کرتے ہیں، دونوں سحر کے انتظار میں ہیں۔

"یوسف کھوہ" میں بھی رات کا یہی منظر ہے۔ شہر میں شہوانی سانسوں کی طرح گرم ایک کھڑکی کھلی ہوئی ہے۔ جس کے فریم میں عورت اور سیاہ رات ہے۔ باہر سرد رات کا ڈسا ہوا اور تنہائی کا زخم خوردہ شخص عورت کو کچی پکائی روٹی دکھا کر دروازہ کھولنے پر آمادہ کرتا ہے۔ عورت کا چہرہ زرد ہے اور آنکھیں ویران۔ اس کے بوسیدہ دیواروں والے کمرے میں اس کے بچے سوئے ہیں اور روٹی اس کے لئے "ککوکو" کی آواز ہے جس کے رد عمل میں وہ "یوسف کھوہ" کے بطور دروازہ کھول دیتی ہے۔ یہ عمل صدیوں سے ہوتا آیا ہے۔ افسانے میں صورت حال اور اس پر افراد کا رد عمل ککوکو اور یوسف کھوہ کے مصداق ہے:-

"جنگل، بیابان، تپتی ریت، چلچلاتی دوپہر، دور پانی کا کنواں

اور سُست سی ہیجان انگیز دیوانہ کرنے والی — ککوکو
لمحہ لمحہ سال بعد سال تیز سانسوں کی لالچی عورتوں
کو حسن بخ مردوں کو جنگل بنا دیتی ہے ککوکو —
ہوائی جہاز ریل انجن فیکٹریاں درکشاپیں بسیں رکشے
عورتیں بلیاں بچے منہ اٹھا کر پکارتے ہیں —
یوسف کھوہ —
جب ہم سڑکوں پر تنہا ہوتے ہیں جب ٹھنڈی بھیگی
راتیں ایک ایک آواز کو سمیٹنے کی کوشش کرتی ہیں تو
جنگل بیابان تپتی ریت جلتی دوپہر پانی سے لباب
کنویں پھیل جاتے ہیں اور ککوکو کا سیلاب امڈ آتا
ہے اور ہمیں لے کر ڈوبنے لگتا ہے۔
ککوکو — دل کی دھڑکن ہمارا پیچھا کرتی ہے۔
ہم بھاگتے ہیں — یوسف کھوہ —
ہم بھاگ نہیں پاتے زمین پاؤں پڑ جاتی ہے اپنی
تمام خواہشوں سمیت تنہا کہاں جائیں — ہم اتنے
تنہا ہیں یوسف کھوہ —

فاختہ گاؤں گاؤں قریہ قریہ شہر شہر کھوئے ہوؤں کی تلاش میں نکلتی ہے اور اس کی ککوکو کی آواز پر خوف زدہ افراد اپنے بھاگتے دوڑتے گرد و پیش سمیت "یوسف کھوہ" کہہ کر گویا اپنے ہونے کا اثبات کرتے ہیں۔ یوسف کھوہ چاہ یوسفؑ کی طرف بھی ذہن کو لے جاتا ہے جو تنہائی بے بسی اور سوتیلے پن کے سلوک کا استعارہ ہے اور ساتھ ہی یوسف کھوہ ہونے کے اثبات کی آواز بھی یہ اثبات دراصل مشینی شور و غل اور

گویوں بھوک اور پیاس، ذہنی انتشار اور اعصاب کی برف زدگی کا اثبات ہے۔

ان تینوں افسانوں میں ذہنی و جنسی انتشار، صنعتی معاشرے میں فرد کی دبی ہوئی آواز، معاشی و سیاسی بدحالی خوف و دہشت، مجبوریوں اور محرومیوں کی مختلف صورتیں ملتی ہیں۔ "یوسف کھوہ" اپنے آہنگ، شعری ڈکشن، پُر اسرار فضا اور ڈرامائی تاثر کے اعتبار سے انتہائی خوبصورت تخلیق ہے۔

انور سجاد نے اظہار کے تجربے مختلف بیماریوں کی زمینوں میں کیے ہیں اور بیماری کے تکنیکی سبب کو معروضی حقیقتوں سے ملوث کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس قسم کے پانچ افسانوں، مرگی، کارڈیک دمہ، گینگرین، کینسر اور رے بیز (۶) میں امراض معاشرے کی مختلف حقیقتوں کی علامتیں بنتے ہیں اور ان کے اسباب موجودہ دور کے تناظر میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ مثلاً "کارڈیک دمہ" میں سانس اکھڑنے کی وجہ سے ایک شخص لوگوں سے خطاب نہیں کر پاتا ہے اور افسوس اور ناکامی سے کروٹ آتا ہے۔ افسانے میں جس فضا کا منظر ملتا ہے اس میں خیال، کہ جو لفظوں کی ماں ہوتے ہیں، آواز کی کوکھ سے جنم لینے کی آرزو میں تڑپتے ہیں کیونکہ سانس پر گرد، بخارات اور دھویں کا پہرہ ہے۔ اسی طرح "گینگرین" میں نوزائیدہ بچے کی آمد اس فضا میں واقع ہوئی ہے جس میں گینگرین ہی گینگرین ہے اور گینگرین کے اس موسم سے نجات پانے کے لئے نئے سورج کا طلوع ہونا ضروری ہے اور اس سورج کا انتظار خوف، تشنج اور گہری تاریکی میں ایک عذاب ہے۔ انور سجاد کے یہ پانچ افسانے بقول ڈاکٹر شمیم حنفی "بیک وقت ایک ہولناک اور سنجیدہ بے اطمینانی کی راہ بھی (دکھاتے ہیں) اور اس عہد کے تماشے کی دید کے لئے کچھ ایسی کھڑکیاں بھی (کھولتے) ہیں جن پر ایک سفاک طنز کی چلمن پڑی ہوئی ہے۔" (۷)

انور سجاد کے ان جملہ افسانوں کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کسی مخصوص

اور متعین مفہوم سے ماوراء ہوکر معنی کی کئی کئی جہتوں کا احاطہ کرتے ہیں۔ ان کے بیش تر افسانوں میں متن کی کمی کے باوجود واقعات کی بھرمار کا احساس ہوتا ہے۔ تخلیق اور تخلیقی عمل کے بارے میں انور سجاد نے خود ایک جگہ لکھا ہے:

"تخلیق کے لیے ضروری ہے کہ انسان اس قسم کا سیپ ہو جس میں ریت کے ذرّے سے جنگ کی استطاعت ہے، ورنہ سیپ کی تو کئی قسمیں ہیں۔۔۔۔۔۔۔ سچا موتی ہی سچی تخلیق ہے، سچی تخلیق ہی سچا موتی ہے جس کی پہچان کے لیے اس علم کی ضرورت ہے جو محض لفظ نہیں بلکہ لفظوں سے ماوراء حقیقت اور سچائی کو تلاش کرنے کا علم، جس کے ادراک کے لیے کسی بھی سیاسی پارٹی کے منشور کا مرہون منت ہونا قطعی ضروری نہیں۔۔۔۔۔۔۔۔ لیکن یہ تخلیقی عمل تولید میں شروع ہوتا ہے۔ سب سے پہلے تو ریت کا ذرہ ہے جو کابوسی حقیقت بن جاتا ہے۔" (۸)

انور سجاد کے افسانوں میں تخلیق کا جو موتی ملتا ہے وہ ان کی انفرادیت کی شناخت ہے ان کے یہاں کردار علامتوں کا درجہ رکھتے ہیں اور ان کا عمل، جس سے واقعات مرتب ہوتے ہیں، قدرتی طور پر منطقی جھٹکے سے آزاد ہے۔ انور سجاد کی زیادہ تر علامتیں حیاتیات اور جنسیات سے متعلق یا اس سے مستعار ہیں۔ جنس انور سجاد کا موضوع نہیں بلکہ ایک ایسا موتلف ہے جس کے ذریعہ وہ جنس سے ماوراء حقیقتوں کا ادراک کرتے ہیں۔ نوجوان لڑکی ان کے بیش تر افسانوں میں بنیادی علامت ہے۔ یہ لڑکی قوت تخلیق و تعمیر کی علامت ہے، ظلم و ستم اور استحصال کی قوتوں کی یلغار کے

باوجود یہ زندگی سے بھرپور ہے، زندگی کی پرورش کرتی ہے اور پھر اسے جنم دیتی ہے۔ سنڈریلا، زنداں نامہ، یوسف کھوہ سی گلی، ڈوب ہوا اور لینچ اور کینسر میں بھی یہی لڑکی نظر آتی ہے جو استحصالی قوتوں کے جبر سے نجات حاصل کرنے اور یوں تخلیق کے عمل سے روشناس ہونے کی کوشش کرتی ہے۔

لڑکی کا یہ علامتی کردار انور سجاد کے پانچ مختصر افسانوں میں دیکھا جا سکتا ہے جو "آج" کے عنوان کے تحت شائع ہوئے ہیں (۹) "آج" کے پہلے افسانے میں یہ لڑکی تاریک اور دلدوز سناٹے میں ساکت اس شخص کے انتظار میں ہے جو اس کے کمرے میں آئے۔ دوسرے افسانے میں لڑکی کے اندر صرف خلا ہے۔ کیونکہ وہ اپنے اوپر استحصال کرنے والوں کو پہلے ایک پستان دودھ چوسنے کے لیے پیش کرنے پر مجبور ہے اور پھر دوسرا، یہاں تک کہ پستانوں سے دودھ کے بجائے لہو کے قطرے رسنے لگتے ہیں۔ تیسرا افسانہ دوسرے کی ہی توسیع ہے اور لڑکی تھکی ہاری اور سب کی ٹھکرائی ہوئی ہے اور وہ ماں بننے کے رشتے سے محروم ہو گئی ہے، چوتھے افسانے میں لڑکی جو شہر کی سب سے حسین کنواری ہے اپنی چھلنی چھلنی کوکھ کو اپنے ہاتھوں سے تھامے اپنے بانجھ نہ ہونے کا اظہار کرتی ہے اور یہ عہد (خواہش) کرتی ہے کہ اُسے آیندہ نسلوں کو جنم دینا ہے۔ پانچویں یعنی آخری افسانے میں یہ لڑکی ایک گبرو جوان سے الگ کر دی گئی ہے تاکہ وہ نئے بچوں کو جنم نہ لیں جو جابر صدیوں کے سینے میں تلوار گھونپ سکتے ہیں۔ لیکن شناختی کارڈوں پر ان دونوں کے وجود ایک دوسرے میں سرایت کر چکے ہیں اور نئے آدم کو جنم دینے کی خواہش رکھتے ہیں۔

اس طرح پانچوں افسانوں کو لڑکی کی علامت ایک وحدت بخشتی ہے۔ تاہم ان افسانوں میں واقعات بہت زیادہ مبہم ہیں، متن کی بھی انتہائی کمی ہے اور سارا زور لفظوں کی ایک تعداد پر ہے جس سے ذہنی خلفشار یا کسی داخلی تجربہ

ہو جاتی ہیں۔ اس لیے شمس الرحمان فاروقی "آج" کے ان افسانوں کو شاعری کے میدان کی چیزیں قرار دیتے ہیں۔ (۱۰) کیونکہ اس میں واقعات کے بجائے لفظوں کے ایک خاص برتاؤ کے ذریعہ علامت پیدا ہوتی ہے جو بقول ان کے شعر کا خاصا ہے۔

انور سجاد کے تقریباً سبھی افسانوں میں زبان کے وہی تخلیقی پہلو کار آتے ہیں جنہیں شعر میں برتا جاتا ہے یعنی ان افسانوں کی متعدد تصویروں کا تخلیقی لہجہ نثر سے زیادہ شعر کے قریب دکھائی دیتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ان افسانوں میں واقعہ، واقعے کی حدود سے نکل کر مشہود اور مجرد علامتوں کی وساطت سے ایک پیچیدہ تر، بسیط اور وسیع الخیال حقیقت کا عکس بن جاتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ انور سجاد اپنے افسانوں میں شعر کا سا تاثر یا ایک طرح کا اسرار پیدا کرتے ہیں۔ وہ لفظوں کی قوت اور ان کی کفایت شعاری کے گُر سے واقف ہیں۔ ان کے افسانوں میں مناظر یا مکالمے واقعہ یا اس کے معنوی تاثر کو ظاہر کرتے ہیں۔ اکثر مکالمے حوالوں کے بغیر ہوتے ہیں اور راست طور پر یہ نہیں بتایا جاتا کہ کس نے کس سے کہا اور کس نے کس کا سُنا۔ اس طرح مکالمہ کردار سے زیادہ واقعہ سے تعلق رکھتا ہے۔ لسانی علامتیں واقعاتی تاثر میں اضافہ کرکے افسانے کو علامتی اکائی میں بدل دیتی ہیں۔

انور سجاد نے سماجی زندگی کے نئے تغیرات کو زندہ شعور کی رہنمائی میں ہیئت اور مواد کے حوالے سے جو جدت بخشی ہے وہ حقیقت نگاری کا ایک نیا اسٹائل ہے کیونکہ یہاں فوٹو گرافک وژن کے بجائے باطنی وژن کا احساس ہوتا ہے اور یوں افسانہ وقت اور جغرافیہ کی منطق کے چوکھٹے میں قید نہیں ہوتا۔ تکنیک کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ بعض افسانوں مثلاً "کیکر"، "ڈوب ہوا اور لمبا" میں شعور کی رو کا استعمال ملتا ہے اور ذہنی تلازمہ اشیاء کے پیچھے کی طرف جھانک کر دیکھتے ہوئے مختلف جہتوں میں سفر کرنے لگتا ہے۔ لسانی یا شعری علامتوں اور واقعات کی غیر منطقی ترتیب

کی وجہ سے ان کے افسانوں میں ایک قسم کا اسرار پیدا ہو جاتا ہے۔ جو ایک ثقافت طرزِ مطالعہ کا تقاضا کرتا ہے کیونکہ انور سجاد کا فن موجودہ دور کی پیچیدہ حقیقتوں کا پیچیدہ اظہار ہے اور یہ اظہار اردو افسانے میں ایک نئے سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

انور سجاد کی افسانوی کائنات میں دو پہلو بہت نمایاں ہیں۔ جو ان کی شناخت کا درجہ رکھتے ہیں۔ ایک یہ کہ انور سجاد کے افسانوں میں موضوع، واقعات کی مکمل قلبِ ماہیت کی صورت میں پیش ہوتا ہے۔ ان کے یہاں کردار انسانی صفات وافعال کے باوجود انسان نہیں ہے یا موجودہ معاشرے کا فرد نہیں ہے بلکہ ایک علامت ہے۔ سریندر پرکاش، بلراج اور رشید امجد کے یہاں کردار عام طور پر علامت کا درجہ اختیار کرنے کے باوجود نئے معاشرے کا فرد ہے یا زیادہ سے زیادہ معاشرے کی نمائندگی کرتا ہے جبکہ انور سجاد کے افسانوں میں کردار نہ تو فرد ہے اور نہ ہی افراد کے طبقے کی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کے برعکس یہ فکری سطح پر سماجی یا سیاسی صورت حال کی تجسیم ہے۔ انور سجاد فکر کی ایک سطح پر فضا اور ماحول کی تجسیم کاری کر کے اسے کردار کی صورت میں پیش کرتے ہیں کیونکہ وہ چیزوں کو عام نظر سے نہیں دیکھتے۔ ٹی، ایس، ایلیٹ نے کہا ہے کہ ہر نسل کے ساتھ حسیت بدلتی ہے اور حسیت کی تبدیلی کے پیچھے وقت کی قوتیں کارفرما ہوتی ہیں۔ حسیت کی تبدیلی اظہار کے نئے سانچے مانگتی ہے۔ انور سجاد احساس کی ہر لہر کو ایک جاگتے ہوئے پیکر میں بدل دینے کے لیے رسمیہ حربوں سے گریز کرتے ہیں، جس سے نہ صرف اظہار بلکہ تجربے کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے۔ کردار کو شخصیت میں بدل دینے کی بجائے میڈیم میں بدلنے یا فضا، ماحول اور احساس کو کردار کی صورت میں پیش کرنے کا یہ رویہ بظاہر ایک چھوٹا سا تصرف ہے لیکن اس تصرف کے ذریعہ انور سجاد زیادہ سے زیادہ تبدیلیاں پیدا کرتے ہیں۔ یہ انور سجاد کی انفرادیت کا ایک نمایاں پہلو ہے۔

دوسرا پہلو فکری یا موضوعی نوعیت کا ہے۔ انور سجاد کے یہاں عام طور پر خوف و دہشت، جبر و استبداد، سراسیمگی و حبس اور ظلم و تشدد کی جو معاشرتی، سیاسی اور سماجی صورت حال ملتی ہے اس میں آزادی کا جذبہ ہر جگہ بیدار ہے۔ یعنی انور سجاد کے افسانے شکست خواب کے مظہر نہیں ہیں۔ بلکہ معاشرے کی پیچیدگیوں اور اُن کے حصاروں میں سے تخلیقِ نو کی آرزوؤں سے بھرپور ہیں۔ انور سجاد نجات سے زیادہ شخصی اور انفرادی آزادی اور اس سے بڑھ کر ایک وسیع تر آزادی کا عرفان رکھتے ہیں۔ اس عرفان کو ان کے افسانوں میں لڑکی کے اُس کردار میں دیکھا جا سکتا ہے جو دوبارہ جنم لینا چاہتی ہے یا جو اُس نئے آدم کو جنم دینا چاہتی ہے جو جابر صدیوں کے سینے میں تلوار گھونپ سکے۔ یہ رجائی اور امید افزا رویّہ جدید افسانہ نگاروں میں بہت کم کے یہاں ملتا ہے:

حوالہ جات

۱۔ انور سجاد "پنڈارے اور عہد نامہ" مطبوعہ شب خون شمارہ ۷۲ ص ۴۹

۲۔ عموماً شب خون، اظہار، شعور اور معیار کے مختلف شماروں میں انور سجاد کے بیش تر افسانے شایع ہوئے ہیں۔

۳۔ شمس الرحمان فاروقی، "انور سجاد، انہدام یا تعمیر نو"
مشمولہ اردو افسانہ روایت اور مسایل ص ۵۹۶

۴۔ اردو افسانے کے مسایل (مذاکرہ) نقوش، بیسویں سالگرہ نمبر ص ۶۴۲

۵۔ شمس الرحمان فاروقی، "انور سجاد — انہدام یا تعمیر نو" — اردو افسانہ روایت اور مسایل ص ۶۰۰

۶۔ یہ پانچوں افسانے "شعور" نئی دہلی جولائی ۱۹۷۹ء میں شایع ہوئے ہیں۔

۷۔ شعور افسانہ نمبر جولائی ۱۹۷۹ء ص ۱۵۰

۸۔ اظہار شمارہ ۴ ص ۲۶۰

۹۔ "آج" کے عنوان کے تحت یہ پانچ افسانے شعور کے افسانہ نمبر (جولائی ۱۹۷۹ء) میں شایع ہوئے ہیں۔

۱۰۔ شمس الرحمان فاروقی، "انور سجاد ـــــ انہدام یا تعمیر نو" اردو افسانہ روایت اور مسایل ص ۵۹۷

بیسویں صدی کی ساتویں دہائی میں اردو کے جن افسانہ نگاروں کے یہاں ادراک و اظہار کی بڑی اہم اور فن کے حق میں مثبت تبدیلیاں رونما ہوئیں، ان میں رشید امجد کا نام بطور خاص اہمیت رکھتا ہے۔ نئے افسانوی فن کے استحکام میں ان کا جو حصہ رہا ہے وہ ان کے نمائندہ ہم عصروں کے مقابلے میں کسی صورت کم نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ رشید امجد کی افسانوی کائنات نہ صرف روایتی افسانوی دنیا سے مختلف ہے بلکہ ان کے قبیل کے دوسرے افسانہ نگاروں، مثلاً انتظار حسین، سریندر پرکاش، انور سجاد اور بلراج مین را کی افسانوی کائنات سے بھی مختلف و منفرد ہے۔ رشید امجد کے یہاں یہ انفرادیت افسانے کی داخلی اند خارجی ساخت کے تعلق سے ایک نئے منطقے کی صورت میں

○ رشید امجد

ریت کے پیکروں کا خالق

اپنی پہچان کراتی ہے۔ افسانے کے مروّجہ اسلوب سے انحراف اور لسانی تشکیلات کا عمل ان کے یہاں اظہار و اسلوب کی جو انوکھی صورت ابھارتا ہے، اسی کو باقاعدگی اور تسلسل کے ساتھ برتنے کی وجہ سے ان کی ایک الگ پہچان قایم ہوتی ہے۔

رشید امجد نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز ۱۹۶۰ء میں افسانہ "سنگم" سے کیا۔ اب تک ان کے پانچ افسانوی مجموعے شایع ہو چکے ہیں — "بے زار آدم کے بیٹے"، "ریت پر گرفت"، "سہ پہر کی خزاں"، "پت جھڑ میں خود کلامی" اور "بھاگے ہے بیاباں مجھ سے"۔ اس کے علاوہ مختلف رسائل میں متعدد ایسے افسانے بھی چھپ چکے ہیں جو ان کے کسی مجموعے میں شامل نہیں ہیں۔ مقدار و معیار دونوں اعتبار سے بلند، ان کے تمام افسانوی سرمایے کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے عام روش سے الگ اپنا ایک راستہ منتخب کیا ہے۔ پہلے مجموعے کے بیش تر افسانے روایت سے یکسر منقطع نہیں ہیں، ان میں وہ بیانیہ موجود ہے جس سے روایتی قاری قدرے مانوس ہے، مثلاً "لیمپ پوسٹ"، "ڈوبتے جسم کا ہاتھ"، "بے چہرہ آدمی" اور اس قبیل کے افسانوں کی خارجی و داخلی ساخت بہت زیادہ مختلف نہیں ہے، جبکہ "دور ہوتا ہوا چاند"، "سمندر قطرہ سمندر"، "بے زار آدم کے بیٹے" اور "ہابیل اور قابیل کے درمیان ایک طویل مکالمہ" انتظار حسین کے داستانوی مزاج اور انور سجاد کے تجریدی اظہار کی امتزاجی صورت کا پتہ دیتے ہیں — لیکن یہ سارے افسانے مجموعی طور پر اس لب و لہجہ اور طرزِ احساس کی بشارت دیتے ہیں جو آگے چل کر ان کی شناخت کا موجب ٹھہرتا ہے۔ "ریت پر گرفت" اور اس کے بعد کے مجموعے ان کی مشاقی، مہارت اور تکنیک و اظہار پر ان کی قدرت کا بھرپور مظاہرہ کرتے ہیں۔ ان کی اس انفرادیت کے بارے میں ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں:

"صحیح معنوں میں علامتی افسانے لکھنے کے سلسلے میں
سب سے اہم نام رشید امجد کا ہے۔ رشید امجد نے
نہ صرف ایک منفرد اسلوب اختیار کیا بلکہ کہانی
اور اس کے کرداروں کے عقب میں ایک بالکل
نئے اور کنوارے منطقے کی تصویر دکھائی"۔ (۱)

وزیر آغا نے رشید امجد کو علامتی افسانے کا سب سے اہم فن کار قرار دیا ہے جبکہ ڈاکٹر سلیم اختر کا خیال ہے کہ رشید امجد (پاکستان کے) "واحد اور خالص تجریدی افسانہ نگار ہیں" (۲)۔ تجریدیت کا رجحان دراصل مصوری کا وہ رجحان ہے جس کے تحت ہئیت، رنگ خطوط اور سطح کی غیر واضح ترتیب سے غیر تجسیمی تصویر پیش کی جاتی ہے۔ بعینہٖ تجریدی افسانہ میں واقعات کی ترتیب، پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقاء کے میکانکی طریقہ کار سے آگے بڑھ کر افسانہ نگار واقعات یا صورت حال کو جس طرح منتشر اور بے ہنگم پاتا ہے، اسی طرح زبان کے ایک خاص برتاؤ کے ساتھ اس کا اظہار کرتا ہے۔ اس لحاظ سے آزاد تلازمۂ خیال، شعوری رو، نفسیاتی طریقہ کار، سرئیلزم اور خواب کے عمل کا تجریدی افسانے میں خاصا عمل دخل ہوتا ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں بھی تجریدیت کا یہ عمل ملتا ہے لیکن ساتھ ہی یہ تجسیمی عمل سے جڑ کر افسانے کے غیر واضح، مبہم اور طلسم انگیز واقعہ کو علامتی اکائی میں بدل دیتا ہے اور کئی کئی جہتوں کے نشیب و فراز سے گزرنے کا عمل بن جاتا ہے۔

عام طور پر علامتی افسانوں میں کردار علامت بن جاتا ہے مثلاً سریندر پرکاش کے افسانے "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم" میں لاٹھی ٹیکنے والا بوڑھا، "رونے کی آواز میں مغنی، سرسوتی وغیرہ "بدوشک کی موت" میں ورداشا یا "جپی ژاں" میں جپی ژاں جیسے کردار علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اسی طرح انور سجاد کے یہاں بھی کردار (یعنی انسان)

علامت بن جاتا ہے۔ رشید امجد کے یہاں بھی کردار اہم ہیں کیونکہ کردار کے بغیر کہانی کا تصور ناممکن ہے لیکن یہ اس قدر اہم نہیں کہ افسانے کی علامتی معنویت کا سارا بار ان ہی پر ہو۔ کردار بہ معنی انسان ان کے یہاں عام طور پر علامت نہیں بنتا بلکہ بے چہرگی، بے شناختی اور انسانی اوصاف کی موجودگی یا عدم موجودگی کو پیش کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ یوں بھی رشید امجد کے افسانوں کے تقریباً تمام تر کردار وجود کے ہونے نہ ہونے کا کرب سہتے ہیں اور ہونے نہ ہونے کا یہ تذبذب رشتوں کے ٹوٹنے، معاشرے کے جبر یا ماضی اور حال کے نفاق سے جنم لیتا ہے۔ روایتی افسانے کے فن کار نے جن کرداروں کے ذریعہ کہانی کو اپنی گرفت میں لے لیا تھا ان کا وجود نئے معاشرے میں محض ایک خواب ہے۔ افسانے میں کردار کی پیش کش سے متعلق رشید امجد کا افسانہ "بے دروازہ سراب" اس مطالعہ کے ضمن میں اہم ہے۔ یہ افسانہ کردار کی تلاش سے متعلق ہے۔ کہانی لکھنے والا جس کردار کی تلاش میں ہے اور جس کردار کا کہانی تقاضا کرتی ہے وہ کہیں نہیں ہے۔ کہانی لکھنے والا بازاروں، گھروں، سڑکوں، دفتروں غرض ہر جگہ کردار کی تلاش کرتا ہے لیکن لوگوں کے انبوہ میں ہر ایک مشینی دور کی مشین بن چکا ہے۔ وہ دیمک لگی تاریخ کے ورق ورق کو ٹٹولتا ہے۔ لیکن اپنے وقت کے بڑے بڑے کردار تاریخ کے کوڑا گھر میں اوندھے پڑے ہیں جو ہاتھ لگانے سے بکھر جاتے ہیں۔ پھر کردار کو پانے کے لیے وہ ماحول تلاش کرتا ہے کہ کردار ماحول ہی کی پیداوار ہے، لیکن ماحول کو بانجھ پاتا ہے ـــــ سب کردار بے کردار، سب مخلوق مفقود ـــــ انسانی صفات سے محروم۔ ان "بے کردار" کرداروں میں کردار کی تلاش سعی لاحاصل ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں بھی وہ کردار ملتے ہیں جو اپنے ماحول کی شناخت کرتے ہیں۔ یہ وہ درویش ہیں، جو اپنے اپنے ادھورے وجود کی کہانی سناتے ہیں اور آزاد بخت کے انتظار میں اذیت جھیلتے ہیں۔ لیکن آزاد بخت اغوا

ہو چکا ہے۔ (افسانہ 'دو رہوتا چاند')

رشید امجد کے افسانوں میں کردار ایسی ادھوری پرچھائیں سا ہے جو کہیں اپنے دوسرے حصّے کی تلاش میں سرگرداں ہے اور کہیں اس سے ٹکرا کر اپنا احتساب کرتی ہے۔ اس دونیم شخصیت کا ایک حصّہ خارجی زندگی کے دریا میں سطح پر بہتا دکھائی دیتا ہے اور دوسرا اس کی داخلی یا اندرونی تہہ میں اُن حقیقتوں کا شناور بن جاتا ہے جو خوف، تذبذب، حیرت، احساسِ شکست یا احساسِ جبر کی کیفیات کو محسوس بنا دیتی ہیں۔ کردار کی یہ داخلی پرچھائیں جب خارجی پرچھائیں سے ٹکراتی ہے تو اس سے احساس، سوچ اور پھر تضاد کا وہ چقماق سامنے آتا ہے جو وجود اور زندگی کے متعدد پوشیدہ اور نیم تاریک گوشوں کو روشن کر دیتا ہے۔ اپنی مجموعی شکل و صورت کے لحاظ سے رشید امجد کے یہاں یہ کردار انتظار حسین کے ابوالقاسم خضری (زرد کتا) الیاسف (آخری آدمی) یا شہزادہ آزاد بخت (کایا کلپ) سے بھی مختلف ہے کیونکہ انتظار حسین کا کردار واقعات کی بُنت میں اپنے ٹھوس وجود کا احساس دلاتا ہے اور شروع میں ہی اپنے علامت بن جانے کا اعلان کرتا ہے۔ برعکس اس کے، رشید امجد کے یہاں کردار کی سوچ سے ہی داخلی واقعات ترتیب پاتے ہیں۔ استغراق کے عالم میں یہ کردار دونیم ہو جاتا ہے، ذات سے ٹکراتا ہے، مکالمہ کرتا ہے، رشتوں کی نوعیت تلاش کرتا ہے۔ گھر، خاندان اور معاشرے میں ذات کی حقیقت کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے — اور یہی ان کے وجود اور عدمِ وجود کا عقدہ ہے اور نہ ہونے کا ہے اور یہیں کے اسے ایک گوشہ رشید بنا دیتا ہے۔ رشید امجد کے اکثر افسانوں میں "وہ" اور "میں" کے بے نام کردار اسی دونیم شخصیت کے روپ میں جس کا ایک حصہ ماحول اور غیر خود کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے اور دوسرا حصہ اس سے الگ اور آزاد ہے اور اسی لیے سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔ سوچ اور احساس کا یہ نہج بڑی عجیب و غریب لگتی ہے اور نامانوس ردعمل

کی طرف لے جاتی ہیں مثلاً :

- اُسے یاد آتا ہے کہ پچھلی رات ٹیکسی سے اترتے ہوئے وہ خود کو پچھلی سیٹ پر بھول آیا ہے۔
- وہ اپنے گھر کے دروازے کو گم پاتا ہے اور اسے اندر جانے کا کوئی بھی راستہ نظر نہیں آتا۔
- وہ اپنے آپ پر منکشف ہونا چاہتا ہے۔
- اُسے یقین ہو گیا ہے کہ وہ مر گیا ہے اور وہ اپنے مرنے کی اطلاع اپنی بیوی کو دیتا ہے۔
- وہ اپنی تاریخ پیدائش بھول گیا ہے اور تذبذب کی سیڑھیوں پر کھڑا اپنی عمر کا تعین کر رہا ہے۔
- اسے معلوم ہے کہ وہ آج شام اغوا ہو گا۔
- وہ اپنی بیوی کو اغوا کرنا چاہتا ہے۔
- وہ مرنے سے پہلے مرنے کا تجربہ کرنا چاہتا ہے۔

تفکیری سوچ اور احساس کی سطح پر رونما ہونے والے یہ ردعمل خارج سے ماخوذ کر کے داخل میں تشکیل پاتے ہیں اور پھر خارج پر منطبق ہوتے ہیں۔ یوں واقعات ایک مبہم، پراسرار اور طلسمی کیفیت سے متصف ہوتے ہیں۔ باطن سے خارج تک کا یہ سفر ایسا نہیں ہے جیسا کہ عام طور پر اردو کے علامتی افسانوں میں ملتا ہے، کیونکہ رشید امجد کے یہاں داخلی کیفیات کی داخلی تجسیم کاری پائی جاتی ہے۔ یہ تجسیم کاری مکمل قلب ماہیت کے نتیجہ میں سامنے آتی ہے اور زبان و بیان کی انوکھی ترتیب و تشکیل کا موجب بن جاتی ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں انفرادیت کا پہلو سب سے زیادہ پیکر تراشی کے عمل ہی

ابھرتا ہے۔ یہ پیکر تراشی شعری منطق سے تعلق رکھتی ہے۔ چنانچہ ان کے یہاں جو شعری فضا ملتی ہے وہ بیانیہ کو زیادہ تخلیقی، زیادہ توانا اور زیادہ پراسرار بنا دیتی ہے۔

رشید امجد الفاظ کو بھی اشیاء کے طور استعمال کرتے ہیں، مثلاً:

- "اُس نے کمرے کی چھت پر ایک چکر لگایا اور بولا۔۔۔ "آپ نہیں سمجھ سکتے کیونکہ" ۔۔۔ پھر دفعتہً اُس نے چونک کر اپنے آپ کو آواز دی اور دوڑ کر ہونٹوں کے ہارمونیم پر آئے باقی کے جملے کی گردن مروڑ دی۔ جملہ ٹوٹ کر فرش پر گر گیا۔ اس نے جھک کر اسے اٹھایا اور ٹوٹے ہوئے جملے کو ڈاکٹر کی جیب میں ٹھونس کر اسے حیرت کی گلیوں میں اکیلا چھوڑ کر باہر نکل آیا۔"

(شناسائی، دیوار اور تابوت)

- "اس کی بیوی نے بات کو سمیٹ کر صحن کی نالی میں پھینک دیا۔" (شناسائی، دیوار اور تابوت)

- "میں نے فرش پر رینگتی ہوئی چیخوں کو دونوں ہاتھوں کے کٹورے میں بھرا، اور پھر ایک ہی لمحے میں انہیں اپنے منہ میں انڈیل لیا۔ چیخیں کرچ کرچ ہو کر میرے پیٹ کے اندھیرے میں ڈوب گئیں۔"

(شام، پھول اور لہو)

رشید امجد کے یہاں پیکر تراشی کی کئی سطحیں ملتی ہیں۔ پہلی سطح وہ جہاں وہ کیفیات و احساسات یا جذبوں میں شبیہ بھر دیتے ہیں، دوسری سطح وہ جہاں وہ ان سے کسی شے کو جوڑتے ہیں مثلاً شناسائی، یاد، غم، آواز، خوف، امید، خوشی، فکر، بے رخی، شبہ

خود معروض بن جاتے ہیں اور عمل کے اعتبار سے متحرک تجسیمی پیکروں کا احساس دلاتے ہیں۔

مثال نمبر ۲ میں چڑیا، گھنگھرو، کبوتر، چادر، چرخہ، کنکر، پھول وغیرہ معروض بن جاتے ہیں لیکن جذبات و کیفیات سے منسلک ہو کر خود ان ہی کے تجسیمی پیکر بھی بن جاتے ہیں اور انہیں شدید اور محسوس بنا دیتے ہیں۔ ان میں بعض احساسات اور کیفیات کے ساتھ ایسی اشیاء کا انسلاک ملتا ہے۔ جو اپنے وصف کی بنا پر ان ہی کی توسیع کرتے ہیں۔ مثلاً البم خود یادوں کا خزانہ ہے، رشید امجد نے یاد کا البم کہہ کر نہ صرف یاد کو مجسم (PERSONIFY) کیا ہے بلکہ یاد کو زیادہ شدید بھی بنا دیا ہے۔ اسی طرح "مٹھاس کی بانسری" یا "خواہشوں کے پیلے پیڑ" یا پھر "لذت کی رس بھری کھجوریں" جیسے لسانی پیکروں میں یہ خصوصیت ملتی ہے۔

مثال نمبر ۳ میں معروض کیفیات و احساسات نہیں بلکہ سورج، دن، رات، اندھیرا جیسی مرئی اشیاء یا مناظر ہیں۔ لیکن ان میں زندگی اور تحرک جگا کر انہیں افراد کی طرح عمل کرتا ہوا دکھایا گیا ہے۔

مثال نمبر ۴ میں غیر مرئی اشیاء، مرئی اور جاندار بن جاتی ہیں اور متحرک ہیں کیونکہ انہیں ٹھوس اور مرئی اشیاء کے ساتھ منسلک کیا گیا ہے یا پھر ان کے عمل کو دکھایا گیا ہے۔

پیکر تراشی اور تجسیم کاری کے عمل میں رشید امجد تشبیہ سازی کا بھی خیال رکھتے ہیں، یعنی اشیاء اور احساسات کے درمیان نقطۂ اشتراک دریافت کرتے ہیں جس سے پیکر میں جان پیدا ہونا فطری لگتا ہے۔ اسی لیے ان کے یہاں بعض تشبیہات اپنی سطح سے اوپر اٹھ کر پیکروں کی سطح کو چھو لیتی ہیں۔ مثلاً آنکھوں کی پلیٹ، آنکھوں کے پنگوڑے، کانوں کے پیاسے کٹورے، ہونٹوں کا پنجرہ، نظروں کے بھنورے، بدن کا کھلیان وغیرہ

رشید امجد کے افسانوں میں یہی تجسیم کاری اور پیکر تراشی طلسمی اور علامتی فضا کی تشکیل کرتی ہے، تجسیم کاری کا یہ عمل ان کے طریقہ ادراک کو بھی واضح کر دیتا ہے۔
رشید امجد علامت کو ابھارنے کے لیے "لفظیاتی زیر و بم اور ساختیاتی جہت وغیرہ" کے ذریعہ بیانیہ کو طلسمی کر دیتے ہیں۔ مہدی جعفر کے خیال میں "یہ اس لیے ہوا ہے کہ مایوسی اور زخم خوردگی کا مجرد احساس سادے بیانیہ میں قاری کو غیر دلچسپ اور بے کیف کر دیتا"(۲)
یہاں پر اس امر کا ذکر بے محل نہیں کہ رشید امجد کے یہاں جو موضوعات ملتے ہیں وہ نئے تو ہیں لیکن اچھوتے نہیں ہیں۔ اس قسم کے موضوعات دوسرے کئی جدید افسانہ نگاروں کے یہاں بھی ملتے ہیں۔ رشید امجد کے یہاں جو چیز کنواری اور اچھوتی ہے وہ تجربہ ہے۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں جو تجربے ملتے وہ احساس کی ان سطحوں سے متعلق ہیں جو آسانی سے دسترس میں نہیں آتیں یا جن کی کوئی ٹھوس شکل نہیں ہے؛ یہ تجربے مسائل اور موضوع کی پیچیدگی کے باعث پیچیدہ تو ہیں ہی لیکن لاشعوری کیفیات، باطنی واردات اور داخلی احساسات سے متعلق ہو کر ایک نئی پیچیدگی کے حامل بن جاتے ہیں۔ اس پیچیدگی کو رشید امجد تجسیم کاری کے عمل اور مخصوص شعری لسانیات کی مدد سے گوارا بنا دیتے ہیں۔ شاید اسی لیے شمس الرحمن فاروقی نے اسے "ایک شگفتہ پیچیدگی" کا نام دیا ہے جو بقول ان کے، رشید امجد کے طرز اظہار کی ایک قابل ذکر جہت ہے۔ تجربوں کی پیچیدگی کا اظہار عام اور بنے بنائے لسانی ڈھانچہ کی بجائے ایک تازہ اور تخلیقی لسانی ڈھانچہ کا تقاضا کرتی ہے۔ زبان و بیان کا یہ تخلیقی ڈھانچہ شعری اظہار کے قریب ہے لیکن اس کے باوجود ان کا افسانہ بیانیہ کے عنصر سے منحرف نہیں ہوتا۔ یہاں زبان واقعہ پر اتنی حاوی نہیں کہ زبان ہی مقدم دکھائی دے، زبان واقعہ کے تحت چلتی ہے، لیکن رشید امجد کا افسانہ واقعہ کے مروجہ تصور کا ابطال کرتا ہے اس لیے پہلی نظر میں زبان و بیان کی اہمیت زیادہ نظر آتی ہے۔ واقعات، مکالموں اور مناظر کی طرح جملوں کی غیر استدلالی

احساس، نفرت، محبت، شک اور اس طرح کی کیفیات، جذبات اور احساسات کے ساتھ بعض ایسی جاندار یا بے جان اشیاء کو جوڑ کر عجیب و غریب شعری پیکر خلق کرتے ہیں، تیسری سطح ایسے پیکروں کی ہے جہاں وہ مختلف ٹھوس اشیاء میں حساسیت بھر دیتے ہیں اور ان میں تحرک اور زندگی جگا دیتے ہیں۔ چوتھی سطح ایسی اشیاء یا ایسے اعمال کی ہے جو ٹھوس صورت میں نظر نہیں آتے مثلاً نیند، تنہائی، تھکن، ٹکٹکی وغیرہ، رشید امجد ان کو بھی ٹھوس اشیاء کے ساتھ جوڑ کر ان کے عمل کو شدید بنا دیتے ہیں۔ پیکر حواس خمسہ سے ناگزیر تعلق کے سبب کئی قسموں کے ہوتے ہیں، بصری، استماعی، لمسی، شامی اور حاری ـــــ لیکن رشید امجد ان سب پیکروں کو بصری پیکروں میں بدل دیتے ہیں۔ چنانچہ ہم خوف کے گھنگھرو کو نہ صرف سنتے ہیں بلکہ دیکھتے بھی ہیں۔ اسی لیے یہ پیکر افسانوی واقعات میں طلسم جگاتے ہیں اور خاص طور ان واقعات میں جو سراسر داخلی ہوتے ہیں۔ الگ الگ سطح کے ان پیکروں کی مثالیں یوں ہیں:

۱۔ • دل میں چٹکیاں لینے والا دُکھ • آنکھوں کے فرش پر ناچنے والا/ خون کی باہوں میں اچھلنے والا درد • چہرے کے سائباں کے نیچے جمع ہونے والا اندر کا تجسس • اپنے پاؤں میں گھنگھرو باندھنے والی یادیں • صدیوں کے ٹکٹکی چہرے پر پھیلی ہوئی پہچان۔

۲۔ • پہچان کو دانہ دانہ چگنے والی یادداشت کی چڑیا • خوف کے گھنگھرو • خوشی کا کبوتر • فکر کی موٹی چادر • شناسائی کا چرخہ • شناسائی کے مسکراتے کنکر • خواہشوں کے پھول • یاد کے گھنگھرو • خواہشوں کے پنجرے سے اڑتے ہوئے پرندے • خواہشوں کے گندے انڈوں کی لیس دار جھاگ • حیرت کے اہرام • دلچسپی کی تسبیح • جستجو کے پھڑپھڑاتے ہوئے پر۔

• خواہشوں کے رسیلے پیڑ • احساس کی چیونٹیاں • محبت کا خیمہ • بے رُخی اور اجنبیت کی فصلیں • نفرتوں کی پپڑیاں • تذبذب کی سیڑھیاں
• خواہشوں کی نازک کلائیاں • حسد کی سلائیاں • لذت کی رس بھری کھجوریں
• شوق کی گھٹلیاں • خواہشوں کے تنور • شوق کی بیلیں • مٹھاس کی بانسری
• خواہشوں کی نازک کلائیاں • شناسائی کے مسکراتے کنکر۔

ع۳ • آنکھیں ملتا ہوا اندھیرا • تیز بخار میں جلتا ہوا سورج • اندھیرے کی بانسری پر جھومتا ہوا سورج • تاریکی کی کنکریاں • وقت کی مکڑی • آنکھوں کے کٹوروں میں بوند بوند اترنے والا دن • شہر کے گرد اگرد کنڈل مار کر بیٹھی ہوئی رات • سفید رتھ پر سوار دن • رینگتی دھوپ • شام کی جھولی میں سمٹا ہوا اندھیرا • روشنی کو دبوچنے والی رات • گھنی سیاہ پلکیں اٹھا کر شہر کے چوک میں اترنے والی رات۔

ع۴ • خاموشی کی مکڑی • چُپ کا جالا • عمر کی رنگین تتلی • خاموشی کی دیمک • تنہائی کا چوغہ پہنے بے بسی کی ڈائن • تنہائی کا فائر • نیند کا جہاز • پلکوں کے دروازے پر دستک دیتی ہوئی نیند کی انگلیاں • آنکھوں کے کٹوروں میں غنودگی گھولنے والی نیند • راستہ بھٹکی سانسوں کے آبشار • سانسوں کی پتوار • آواز کا پرندہ • دھندلاہٹوں کے خیمے۔ • دستک دینے والی/مسکرانے والی ٹکٹکی۔

مثال نمبر ع۱ میں کیفیات وجذبات یا احساسات مثلاً دکھ، درد، تجسس، یاد، پہچان

ترتیب بھی معنوی گہرائی اور تاثر میں اضافہ کرتی ہے۔ زبان کا برتاؤ کہیں کہیں بیان واقعہ سے زیادہ واقعہ کی صورت حال کو گرفت میں لینے کی اہلیت رکھتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ رشید امجد اپنے افسانوں میں شاعری کے وسایل کو بروئے کار لاتے ہیں اور اس سے ان کے یہاں کہی سے زیادہ ان کہی باتوں کی قوت اظہار جھلکتی ہے، وہ افسانے میں شعر کا تاثر اور اس میں اجمال پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے افسانوں میں بعض ٹکڑے نثری نظموں کا حکم رکھتے ہیں جو افسانوی واقعات کی ظاہری صورت میں وقفوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور یہ وقفے بذات خود معنوی وسعت کے حامل ہیں۔ نثری نظم والے یہ ٹکڑے بقول شمس الرحمٰن فاروقی "ان کے پورے افسانوی اسلوب میں اس خوبی سے ضم ہیں کہ نظم سے نثر تک وہ گزران کسی قسم کا جھٹکا نہیں پیدا کرتا"(۴) مثلاً "نارسائی کی سیڑھیوں میں" مرکزی کردار اور لڑکی میں مکالمہ ہوتا ہے، لڑکی پوچھتی ہے:

"آپ ہمیشہ اپنی ذات کی گہرائیوں میں ڈوبے رہتے
ہیں" اس کی آواز میں تعریف تھی۔
"نہیں بالکل نہیں، میں تو کھنڈر کے ملبے میں دفن ہوں
اور کھنڈر گونگے ہوتے ہیں۔"

اس کے بعد وہ ٹکڑا سامنے آتا ہے جو واقعہ سے الگ بھی ہے اور اس سے جڑا ہوا بھی:

"زمانہ خود ایک کھنڈر ہے
جس کی بوسیدہ، ٹوٹی دیواروں کے نیچے
تاریخ کے ان گنت چہرے سسک رہے ہیں
اور ہر آنے والا
اپنے ہی ملبے پر کھڑا ہو کر
اپنا چہرہ تلاش کرتا ہے۔

اس کے بعد مکالمہ اپنی تکمیل کرتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ مرکزی کردار کی گفتگو کے درمیان یہ ٹکڑا وہ وقفہ ہے جو ایک خاص کیفیت اور صورت حال کو اور زیادہ شدید اور محسوس بنا دیتا ہے۔ خاص اس لیے کہ یہ کیفیت اور صورت حال باطنی ہے اور مرکزی کردار کے اندرون میں ایک خیال دوسرے اور دوسرا تیسرے کو جنم دیتا ہے۔ کھنڈر سے زمانہ، زمانے سے تاریخ کے ان گنت چہروں اور چہروں سے تلاش یا پہچان تک کا یہ سفر اندرونی یا باطنی سفر ہے جو پھر خارج سے متعلق ہو جاتا ہے:

"چہرہ پہچان تو نہیں لیکن آپ کے چہرے کے صفحوں
پر مجھے اپنے خواب بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں"۔
وہ شرما گئی اور بولی ——— "بہت دیر ہو گئی"۔

نثری نظم نما یہ ٹکڑے داخلی خود کلامی بھی نہیں بلکہ ان کیفیتوں کا اظہار ہیں جو کردار کے باطن میں گفتگو کے دوران پیدا ہوتی ہیں اور وہ اپنے کہے ہوئے لفظ کے پیچھے چھپی ہوئی ان کہی باتوں کا احتساب کرنے لگتا ہے۔ یہاں استغراق کا عمل دکھائی دیتا ہے جو سوچ کی مختلف لہروں اور احساس کی متنوع سطحوں کو بیک وقت محیط ہوتا ہے۔ مختلف جہتوں اور احساس کی متنوع صورتوں کو بیک دست گرفت میں لینے کا یہ عمل رشید امجد کے یہاں بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس کی مثالیں انتظار حسین کے افسانوں میں منظم طریقے سے اور جوگندر پال کے یہاں تجریدی انداز میں ملتی ہیں۔ رشید امجد کے یہاں یہ طرز احساس و ادراک اُن کے افسانوں کو سوچ کی جھیلوں کی مانند بناتا ہے۔ چنانچہ واقعہ، واقعے کی حدود سے نکل کر مشہود اور مجرد اشیاء اور کیفیات کی وساطت سے ایک پیچیدہ تر مگر بلیغ اور وسیع الخیال حقیقت کا عکس بن جاتا ہے۔

رشید امجد کے افسانوں میں زبان و بیان کا جو تخلیقی استعمال ملتا ہے وہ ان کے مکالموں میں بھی جھلکتا ہے۔ مکالمے رشید امجد کے یہاں اظہار کا ایک اہم آلۂ کار

ہیں۔ ان کے افسانوں میں کئی طرح کے مکالمے ملتے ہیں۔ ایک وہ عام مکالمے جو خارجی نوعیت کے ہیں اور افسانے میں پیش کیے گئے واقعہ کی خارجی سطح میں اپنا جواز رکھتے ہیں۔ ان کے ذریعہ کہانی آگے بڑھتی ہے (مثلاً افسانہ "گمشدہ آواز کی دستک" میں مرکزی کردار اور اس کے دوست کے درمیان گفتگو) دوسرے وہ مکالمے جو یاد کی صورت میں غیر مشہود واقعے کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ (مثلاً "چپ فضا میں تیز خوشبو" میں بیوی اور بیٹی کی باتیں)۔ تیسری قسم کے مکالمے زیادہ اہم اور زیادہ تخلیقی ہیں۔ یہ داخلی مکالمے ہیں اور داخلی یا باطنی صورت حال میں ہی تشکیل پاتے ہیں۔ تینوں طرح کے یہ مکالمے رشید امجد کے یہاں زیادہ معنی خیز اور توانا ہیں، اس لیے کہ ان سے شعوری اور لاشعوری، دونوں سطحوں پر افسانے کے موضوع، واقعات اور سب سے بڑھ کر صورت حال کا عکس گہرا ہو جاتا ہے۔ چنانچہ خارجی سطح کے مکالموں میں بھی عمومیت کا احساس نہیں ہوتا کیونکہ یہ عمومیت کرداروں اور ان کے متعلقات میں بھی نہیں ہے۔ داخلی مکالموں کی تشکیل اکثر استغراق کے عالم میں ہوتی ہے اور یوں حقیقت اور خواب آپس میں ضمّ نظر آتے ہیں کیونکہ یہاں مکالموں کے ذریعہ ہی منظر، ماحول، فضا یا سوچ کے بدلنے کا احساس ہوتا ہے۔ ان ہی کے ذریعہ کردار ٹوٹتے جڑتے ہیں اور منظر، پیش منظر اور پس منظر کی غیر استدلالی ترتیب گوارا بن جاتی ہے۔ "نارسائی کی مٹھیوں میں" اور "تشبیہوں سے باہر ایک پیڑ پھڑا ہے" جیسے افسانوں میں اس قسم کے مکالموں سے ہی فکر، سوچ، واقعہ، احساس اور کیفیات کی تصویریں جڑ کر ایک طلسمی فضا پیدا کر دیتی ہیں۔

لیکن یہ طلسم محض جمالیاتی سطح پر ہی متاثر نہیں کرتا بلکہ فکر انگیزی اور معنوی گہرائی کا حامل بھی ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں عام طور پر مکالمے مکمل ہوتے ہیں۔ لیکن فکری گہرائی کی وجہ سے آدھے ادھورے معلوم ہوتے ہیں۔ مکالموں یا گفتگو میں ایک ایسی

خاموشی ہے جو سوچ اور احساسات کے نئی نئی سمتوں میں لپکنے کا پیش خیمہ بن جاتی ہے اور پھر گفتگو کا ایک طور خاموشی بھی ہے، سو رشید امجد کے مکالموں کو خاموشی کے مکالموں کا نام دیا جاسکتا ہے، اس لیے کہ یہ فکر اور سوچ کی موٹی چادر میں لپٹے ہوئے مکالمے ہیں۔ ان کی وجہ سے افسانے کی معنوی فضا کا اسرار اور بڑھ جاتا ہے اور قاری کا ذہن متنوع مفروضات کی جانب سفر کرتا ہے۔

افسانوں میں یہ اسرار اور بھی کئی پہلوؤں میں محسوس ہوتا ہے اور افسانوں کی علامتی فضا کو زیادہ گہرائی عطا کرتا ہے۔ مثلاً رشید امجد کا افسانہ روایتی ساخت والا افسانہ نہیں، اس کی داخلی ساخت کے ساتھ ساتھ اس کی خارجی ساخت غیر استدلالی یا غیر منطقی ہے۔ واقعہ اپنی خارجی سطح پر آغاز، درمیان اور انجام کی روایتی منزلوں کا حامل نہیں ہے۔ شعوری رو، آزاد تلازمۂ خیال اور خواب (اگر اس کے عمل کو تکنیک فرض کریں) کی تکنیک میں واقعہ کبھی موجود ہے اور کبھی یاد، آرزو یا تشویش کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ رشید امجد کے افسانے میں واقعات موجود واقعہ سے جڑتے ہیں اور ظاہری طور پر اس سے اخراج کرتے نظر نہیں آتے۔ منظر بدلتے ہیں لیکن گریز کا احساس موجود نہیں ہے، اس لیے اندر سے باہر اور باہر سے اندر کی سمت سفر کی شاہراہ ایک دائرہ بناتی ہے جو افسانے کے بنیادی واقعہ کو محیط ہوتی ہے۔ یہاں پر اس امر کا ذکر لازمی ہے کہ رشید امجد کے اکثر افسانوں میں واقعہ داخل میں تشکیل پاتا ہے۔ ایسے واقعات ایک مختصر اور ہلکے سے احساس پر مبنی ہوتے ہیں اور اسی احساس کو رشید امجد کردار کے شعور اور لاشعور، اس کی عقلیت و استدلال اور باطنی کیفیات یا اس کے ظاہر و باطن کی سطحوں پر پھیلا دیتے ہیں۔ یہ پھیلاؤ بیانیہ کا پھیلاؤ نہیں ہوتا بلکہ شعری مزاج کا حامل ہوتا ہے اور اس نقطۂ سکوت کی طرف مرتکز ہوتا ہے جو ادراک کی پہلی منزل پر جنم لیتا ہے۔ سے پھر کا مکالمہ نیا

مرکزی کردار گھر میں موجود ہے مگر غائب ہے اور بیوی بچے اس کی بے سود تلاش کے بعد مایوس ہو جاتے ہیں۔ "بانجھ لمحہ میں مہکتی رات" میں بیوی بچے اس کے ہونے کی گواہی دیتے ہیں لیکن وہ خود اپنے آپ کو گھر میں غائب پاتا ہے۔ "بند ہوتی آنکھ میں ڈوبتے سورج کا عکس" میں وہ اپنے گھر کے دروازے کو غائب پاتا ہے اور اسے جانے کا کوئی بھی راستہ نظر نہیں آتا۔ "گم راستہ میں کشف" میں اسے راستے میں معلوم ہوتا ہے کہ اس کی بیوی جو اس کے ساتھ موٹر سائیکل پر سوار تھی، غائب ہے۔ وہ اپنی دھندلی یادوں کے سلسلے میں اپنے سفر کی تمام منزلوں کا احتساب کرتا ہے اور اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اس کی بیوی کا ساتھ کہاں چھوٹ گیا ہے۔ ادھر وہ سرد اندھیرے میں اس غم میں گھل رہا ہے اور ادھر اس کی بیوی آتش دان کے سامنے بیٹھی ٹی وی دیکھتے ہوئے سوچتی ہے کہ "آج پھر اس نے دیر کر دی، کھانا پھر ٹھنڈا ہو جائے گا۔" ان چاروں افسانوں میں ازدواجی زندگی کی مایوسی یا نفسیاتی خلیج اور شکستہ روابط کا موضوع ایک باطنی تجربے میں ڈھل گیا ہے اور اس کی قلب ماہیت کچھ اس قدر ہوئی ہے کہ ناممکن ممکن بن گیا ہے اور ناممکن بھی لگتا ہے۔ یہی موضوع "شناسائی، دیوار اور تابوت" میں نسبتاً ایک مربوط طریقے سے پیش ہوا ہے۔ مربوط اس لیے کہ اس میں تجسیم کاری کا عمل ازدواجی زندگی کی خلیج کو ایک واضح شکل عطا کرتا ہے۔ دیواروں پر پھوٹنے والی اجنبیت کی کونپلیں، صحن کی دیوار پر ساز بجانے والا ہیولا کہ جس پر اس کی بیوی اس کی غیر موجودگی میں رقص کرتی ہے، اور اس طرح کی دوسری تجسیمات افسانے کے واقعہ کو مکمل پُر اسرار بنانے میں مانع ہیں جبکہ محولہ بالا چار افسانوں میں یہ اسرار فنی اور جمالیاتی سطح پر زیادہ متاثر کرتا ہے۔

وجود کی جستجو یا تشخص کی تلاش کا موضوع رشید امجد کے تقریباً تمام تر افسانوں میں ایک بنیادی موضوع ہے۔ یہ فرد کا وجود بھی ہے اور معاشرے کا وجود یا تشخص

بھی عصری ماحول میں یہ دونوں 'ہے اور نہیں' کی درمیانی سرحد پر کھڑا ہیں اور ایک مکمل سوالیہ نشان بنے ہوئے ہیں۔ رشید امجد اکثر معاشرے کو بھی ذات ہی کی وساطت سے دیکھتے ہیں اور یوں ذات اپنی جگہ کائنات بن جاتی ہے۔ تلاش و جستجو کا یہ عمل رشید امجد کے یہاں محسوساتی، فکری اور تجزیاتی سطح پر ملتا ہے۔ "نارسائی کی سیڑھیوں میں" میں مرکزی کردار اس آواز کو پہچاننے کا خواہشمند ہے جو ہر رات سونے کے وقت اُسے پُل کے نیچے سے اپنی طرف بلاتی ہے۔ وہ اپنے مرشد یعنی شعور سے اس آواز کا اسرار جاننا چاہتا ہے لیکن مرشد کی معنی خیز وضاحتوں کے باوجود وہ مبہم سوال ہے۔ اسی قسم کی آواز کو جاننے پہچاننے کی خواہش "پھسلتی ڈھلوان پر نروان کا ایک لمحہ" میں بھی ہے ـــــ یہ آواز کردار کے اصل کی آواز ہے جو کہیں دور پڑا ہے۔ کردار کا یہی اصل "منجمد اندھیرے میں روشنی کی ایک دراڑ" کا وہ چوتھا ہے جو ریستوراں کی سب سے اوپری منزل پر ہر ایک کی نظروں سے اوجھل ہے۔ اس افسانے میں رشید امجد نے ذات سے آگے بڑھ کر وقت کے تسلسل میں حال کی حقیقت کو گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ "شام، پھول اور لہو" میں بھی عصری ماحول وہ عجائب گھر ہے جہاں تاریکی میں ڈوبے ہوئے تمام مجسموں کی آنکھیں نکلی ہوئی ہیں اور ناکیں ٹوٹی ہوئی ہیں۔ فرد کا وجود اسی اندھیرے میں بے سود سفر کی اذیت سہنے پر مجبور ہے۔ رشید امجد کے افسانوں میں ذات کی شناخت کا منظر نامہ معاشرے کی شناخت کا منظر نامہ بن جاتا ہے "سناٹا بولتا ہے"، "گملے میں کھلا ہوا شہر" اور اس طرح کے دوسرے افسانوں میں پورا معاشرہ بے شناختی کی دھند میں لپٹا ہوا ہے۔ "ڈوبتی پہچان" میں رشید امجد ملکی معاشرے سے بھی آگے بڑھ کر آفاقی سطح کو چھوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ماں کی قبر کی مسلسل تلاش بیٹے کو تمام قبروں، تمام قبرستانوں کی قبروں کو پکی کروانے پر آمادہ کرتی ہے۔ احمد ہمیش نے اس افسانے کو پاکستانی معاشرے

کے تناظر میں سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہاں جغرافیائی حد بندیاں ٹوٹتی ہیں اور یہاں کی علامت ان حدوں کو پھلانگ کر وسیع تر تناظر میں اپنی معنویت کا احساس دلاتی ہے۔

پاکستانی معاشرے کے مخصوص تناظر میں رشید امجد کے بعض دوسرے افسانے اہمیت رکھتے ہیں، جن میں "پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام" (پت جھڑ میں خود کلامی)، "دھند لے دن کی کہانی"، "تمثیل ۱۹۷۰ء"، "بجر بےمنظر"، "پیلا شہر سراب"، "دوسرے دن کی کہانی" خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

رشید امجد کو مستقبل قریب میں بھی روشنی کی کوئی کرن نظر نہیں آتی۔ حالانکہ وہ روشنی کی آرزو رکھتے ہیں لیکن موجودہ کرب ناک صورت حال میں خوف، تذبذب، بے یقینی، شک اور گھٹن کے پیش نظر یہ آرزو عمل کی سطح کو نہیں چھو پاتی اور مایوسی، غم، احساس زخم یا زیادہ سے زیادہ مفاہمت اور مصلحت مقدر بن جاتی ہے۔

ظاہر ہے اس طرح کے تجربے فن کار کے لاشعوری تجربے ہیں جو نفسیات سے تعلق رکھتے ہیں، ان کی پیچیدگی اظہار کی پیچیدگی کو بھی راہ دیتی ہے۔ زبان و بیان تو الگ، خود واقعات، کردار، منظر، مکالمے بھی اس سپاٹ پن کے روادار نہیں جو اردو کے روایتی افسانے میں اکثر نظر آتا ہے۔ رشید امجد کے یہاں ان سب کی مجموعی ہیئت تبدیل ہو جاتی ہے یا یوں کہیں کہ رشید امجد انہیں اسی ہیئت میں پاتے اور پیش کرتے ہیں۔ افسانوں کی یہ مجموعی فضا علامتی طرز احساس اور علامتی اظہار کا مظہر ہے۔ رشید امجد کے بیشتر افسانوں میں شہر کی رات یا تاریکی میں ڈوبے ہوئے شہر کا ذکر ملتا ہے ایسا لگتا ہے کہ فرد دن بھر کی تھکن کے باوجود رات کو جاگ جاگ کر اپنا اور اپنے گرد و پیش کا احتساب کرتا ہے اور اس لحاظ سے تمام تر واقعات دھند، خاموشی اور ویران اندھیرے میں رونما ہوتے ہیں۔ رات رشید امجد کے یہاں خوف، بے چہرگی، تنہائی، اجنبیت، ویرانی، بے لبی، دوبٹے حسی، ظلم و استحصال، شک اور بے معنویت کی علامت ہے اور یہ بات بہت ہی پُراسرار ہے۔ "پت جھڑ میں مارے گئے لوگوں کے نام"، "تیلا جو تالاب میں ڈوب گیا"، "پیلا شہر سراب"

اور "سہ پہر کی خزاں" جیسے افسانوں میں منظریات کی تاریکیوں اور خاموشیوں میں ڈوبا ہوا ملتا ہے اور یوں اس میں احساس یا خارج کی سطح پر رونما ہونے والے واقعات کا اسرار اور بڑھ جاتا ہے۔

حوالہ جات

(۱) ڈاکٹر وزیر آغا : "پاکستان میں اردو ادب کے پچیس سال"
اوراق جنوری فروری ۱۹۷۹ء، ص ۲۸۹

(۲) ڈاکٹر سلیم اختر : افسانہ حقیقت سے علامت تک ص ۱۱۰

(۳) مہدی جعفر : "رشید امجد کی افسانوی کائنات" ــــ
مشمولہ 'پت جھڑ میں خود کلامی' از رشید امجد ص ۱۴۳

(۴) شمس الرحمٰن فاروقی ، تبصرہ 'ریت پر گرفت'،
مطبوعہ شب خون الہ آباد نومبر۔جنوری ۷۹-۱۹۷۸ء

اردو میں افسانے کی صنف نظم ونثر کی دیگر
کئی اصناف کے مقابلے میں آج زیادہ مقبول
بھی ہے اور ناقدین و قارئین کے یہاں نسبتاً
زیادہ زیربحث بھی۔ علامت نگاری کے
رجحان کے تحت اردو افسانے نے فنی اور
معنوی اعتبار سے جو فروغ حاصل کیا ہے
اس کے پیش نظر یہ بات عیاں ہے کہ
افسانے کی صنف بھی تخلیقی درجہ کی حامل
ہو سکتی ہے اور اس کا فن ایجاز و اختصار
کا فن ہے۔ علامتی رجحان کے باقاعدہ آغاز
سے قبل بھی اردو میں کامیاب اور مقبول
افسانوں میں زیادہ تر وہی افسانے شامل
ہیں جن میں غیر وضاحتی انداز اور علامتی طرز
فکر کارفرما ہے۔ چنانچہ کفن، موت سے
پہلے، میگھ ملہار، مُردہ سمندر، ہتک، آخری
کوشش، بال جبریل اور کیچلیاں اور اکھندی

٥ علامتی افسانہ کے پیچ وخم

جیسے افسانوں کی اہمیت اِن کی رمزیت اور غیر وضاحتی یا کم وضاحتی طرزِ اظہار کی وجہ سے ہے۔ یہ افسانے آج بھی تر و تازہ معلوم ہوتے ہیں۔ جبکہ بیشتر افسانے غالب مقصدیت، قطعیت اور وضاحتی اسلوب کی وجہ سے جدید قاری کو متاثر نہیں کر پاتے۔ بیش تر وضاحتی افسانوں کے تئیں اس قسم کا نقطۂ نظر جہاں نئے حالات کے تقاضوں اور نئے افسانوی مزاج کا پیدا کردہ ہے وہاں اس کا جواز اِن افسانوں میں تخلیقی جوہر کی کمی سے بھی فراہم ہوتا ہے۔ پرانے وضاحتی افسانے اور جدید علامتی افسانے میں جو سب سے بڑا فرق ہے، وہ فنی بنیادوں پر قایم ہے یا رویّے اور برتاؤ سے تعلق رکھتا ہے۔ علامتی افسانوں کے بارے میں اس نوع کا معترضانہ رویّہ بہت عام ہے کہ ان میں زندگی اور زندگی کی حقیقتوں سے فرار ملتا ہے۔ یا یہ کہ یہ افسانے سماجی صورت حال سے لاتعلق ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس قسم کی آرا تخلیق کے معنوی پہلو سے متعلق ہیں۔ کسی تخلیق میں منطق کے عام اصولوں سے بُعد نظر آنے یا اس میں معنی کے نقوش دھندلے دکھائی دینے پر اسے مہمل اور لایعنی قرار دینا مناسب نہیں۔ اردو کے علامتی افسانوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے، کہ ان میں بھی ایسے ہی موضوعات پائے جاتے ہیں، جنہیں ہم سماجی پس منظر میں تلاش کرتے ہیں۔ احمد ہمیش کے "گبر ولا" رشید امجد کے "شناسائی"، دیوار، تابوت" سریندر پرکاش کے "بجوکا" یا انور سجاد کے "یوسف کھوہ میں" وہی موضوعات ملتے ہیں جو ترقی پسندوں یا ان سے قبل کے افسانہ نگاروں کے بنیادی موضوعات تھے، دراصل سماجی صورت حال سے قطع تعلق کرنا جس طرح پیشرو افسانہ نگاروں کے لئے ناممکن تھا اسی طرح علامت نگاروں کے لئے بھی ناممکن ہے۔ فکشن کا تصور بغیر سماجی معنویت اور سماجی ربط و ضبط کے غیر ممکن ہے۔ لیکن روایتی افسانوں کے برعکس جدید علامتی افسانوں میں مؤرخانہ اور اطلاعاتی بیان نہیں ملتا بلکہ سماجی واقعے سے مرتب شدہ تجربے کا اظہار ملتا ہے۔ کیونکہ تاریخی تفصیلات اعلیٰ

تخلیقی ادب کے لئے اسی حد تک قابل قبول ہیں۔ جس حد تک وہ فنی تجربے کی تشکیل کے لئے ناگزیر ہوں۔ شمس الرحمان فاروقی کے بقول "جو تحریر ہمیں محض علم عطا کرے، وہ غیر فن ہے اور جو تجربے سے روشناس کرائے، وہ فن ہے۔" علامتی افسانوں میں عام طور پر ذات کے حوالے سے کائینات کو سمجھنے کی کوشش ملتی ہے۔ جہاں پیشرو افسانہ نگار کا سفر سماج کی اہمیت سے شروع ہوتا تھا وہاں اب علامتی افسانہ نگار فرد کی ذات سے شروع کرتا ہے اور چونکہ ذات کسی نہ کسی صورت میں سماجی صورت حال سے متعلق ہے، اس لئے علامتی افسانہ میں سماجی صورت حال سے لاتعلقی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ فرق صرف یہ ہے کہ علامتی افسانہ میں خارجیت کی بجائے داخلیت کا عنصر کارفرما ہوتا ہے۔ جس کے تحت سماجی معنویت ایک زیریں رو کی طرح افسانوی واقعات میں موجود رہتی ہے۔ تاکہ افسانہ اشتہار نہ بن جائے۔ لہذا پیشرو وضاحتی افسانے اور نئے علامتی افسانے میں موضوع کے اعتبار سے نہیں بلکہ روّیے کے اعتبار سے فرق ہے۔ روّیے کی اس تبدیلی نے انداز بیان اور طریقہ کار کو بھی متاثر کیا ہے۔ پیشرو افسانہ نگاروں کے یہاں افسانہ خارجی اور معروضی تھا، اب داخلی اور موضوعی ہو گیا ہے۔ یعنی اب افسانہ خارجی حقایق کی فوٹوگرافی کا عمل نہیں رہا بلکہ حقایق کے پس پردہ چھپے ہوئے اسرار اور تہہ در تہہ کیفیتوں کے اظہار کا فن بن گیا۔ اس تبدیلی کے زیر اثر افسانے کے روایتی اسٹرکچر، پلاٹ، کردار نگاری، تیکنیک اور اسلوب میں بھی نمایاں تغیر سامنے آیا۔ افسانہ میں ان عناصر کی بدلی ہوئی صورت حال کا جائزہ لینے سے قبل یہ جاننا ضروری ہے کہ اردو افسانوں میں علامت نگاری کے کون کون سے خاص طریقے رائج ہوئے ہیں۔

اردو افسانے میں علامت نگاری کا مطالعہ کرتے ہوئے اسطوری سوچ اور اسطوری طریقہ کار پر سب سے پہلے نظر پڑتی ہے۔ کیونکہ یہ رجحان علامتی افسانوں

میں بہت ہی مقبول رہا ہے اور عام بھی ہے۔ مذہبی روایات، ملفوظات، تاریخی واقعات اور لوک کہانیوں سے استفادہ کرنے کا رجحان بھی اس کے ذیل میں آتا ہے۔ اسطوری رجحان کی دو ذیلی قسمیں ہیں۔ پہلی یہ کہ افسانہ نگار بنی بنائی قدیم اسطور یا مذہبی روایات سے واقعہ یا کردار اخذ کرتا ہے اور انہیں نئے عصری ماحول اور عصری صورت حال کے تناظر میں علامت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ عام طور پر اس قسم کے افسانوں میں کردار یا واقعہ بنیادی طور پر تلمیح کے بطور استعمال ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ تلمیحاتی معنی کی بجائے اسے نئی معنویت کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس لیے تلمیح علامت میں بدل جاتی ہے۔ انتظار حسین کے یہاں یاجوج ماجوج یا دیوار قہقہہ کی تلمیح طوفان نوحؑ کا واقعہ اور سریندر پرکاش کے افسانہ "بن باس ۱۹۸۰" اور "بدوشک کی موت" میں دیومالائی کردار اور واقعات اس کی عمدہ مثالیں ہیں۔ اس قسم کا اسطوری رجحان بعض دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی ملتا ہے، ان اساطیری واقعات یا کرداروں کی ایک اپنی معنویت ہوتی ہے۔ لیکن افسانہ نگار اپنے تجربوں کے اظہار کے لمحوں میں ان میں نئی معنویت دریافت کر لیتا ہے۔ مثلاً سلطان غازی کے ایک افسانہ میں اصحاب کہف کا واقعہ عصری ماحول کے تناظر میں اپنی قطعی معنویت سے گریز کر کے نئے انسلاکات کا اشارہ دیتا ہے اور یوں بہت سی پیچیدگیوں اور مسایل کی پہچان کراتا ہے۔ اسطوری رجحان کی دوسری قسم اسطور سازی کی ہے جو اردو افسانہ میں نسبتاً زیادہ عام ہے۔ ہر چند کہ اس میں بھی بنی بنائی اسطور کا عمل دخل موجود ہوتا ہے۔ لیکن اس کی معنویت کا علم پہلے سے نہیں ہوتا۔ قدیم اسطور کی کوئی نہ کوئی صورت افسانہ نگار کی ذہنی اقلیم میں موجود ہوتی ہے جس کے ہیولے کو وہ کسی اور طریقے سے تجسیمی صورت عطا کرتا ہے اور یوں اپنے فن اسطور باطنی سے ہوتی ہے میں قاری کو ہمکنار کر دیتا ہے۔ اس نوع کے

افسانوں میں عام طور پر پراسرار کیفیت اور ماورائی فضا ملتی ہے اور ناممکن الوقوع صورت حال ممکن صورت میں پیش ہوتی ہے۔ کایا کلپ، آخری آدمی (انتظار حسین) بجوکا (سریندر پرکاش) چہار درویش (جوگندر پال) قصہ ایک رات کا، کولمبس اور کلیشے (انور عظیم) قیادت، پہاڑ پر ایک حادثہ (ظفر اوگانوی) نیا منظر نامہ اور طلسمات (قمر احسن) جیسے افسانے اسطور سازی کے رجحان کی نمایندہ مثالیں ہیں جن میں کردار فوق البشر ہونے کے روپ میں پیش ہوئے ہیں اور اسطوری فضا قایم کی گئی ہے۔ آدمی کا مکھی یا بندر بن جانا، بجوکا میں جان پڑ جانا، جوگی کا کٹے ہوئے اعضا سے باتیں سننا، سفید مجسموں کا حرکت کرنا، درختوں کا انسانوں کی طرح باتیں کرنا ایسے غیر ممکن واقعات منطقی سوچ کو رد کرتے ہوئے ان افسانوں میں ممکن صورت میں پیش ہوئے ہیں۔

علامتی افسانوں میں مظاہر فطرت اور چرند و پرند کو بھی علامتوں کے طور، استعمال کرنے کا رجحان عام ہے۔ مثلاً کتے کی علامت تقریباً ہر جدید افسانہ نگار کے یہاں ملتی ہے۔ تقسیم وطن سے قبل پریم چند کے "پوس کی رات" اور منٹو کے "ہتک" میں کتا ایک بھرپور علامت کی حیثیت رکھتا ہے۔ انگارے کے افسانوں میں کتا استعارے کی صورت میں پیش ہوا ہے۔ غیر انسانی یا حیوانی کرداروں میں انسانی خصلتوں اور حقیقتوں کو بیان کرنے کا رجحان نہایت قدیم ہے۔ چنانچہ مقدس کتابوں میں بھی غیر انسانی مخلوقات کا تمثیلی قصوں میں استعمال ملتا ہے۔ جدید افسانے میں یہ رجحان کافکا کے زیر اثر در آیا ہے۔ اردو افسانہ میں یہ طریقہ کار باقاعدہ طور پر انتظار حسین کے "آخری آدمی" سے شروع ہوا جس میں انسان کے بندر بن جانے کا واقعہ پیش ہوا ہے۔ "زرد کتا" اور "کایا کلپ" بھی اسی نوعیت کی ابتدائی کوششیں ہیں اور یہ تینوں افسانے اردو کے بہترین

علامتی افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ بعد میں انور سجاد، سریندر پرکاش، جوگندر پال انور عظیم، غیاث احمد گدی، قمر احسن اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں غیر انسانی کرداروں کو مرکزی یا اہم کرداروں کی حیثیت حاصل ہے۔ کتے کے علاوہ بلی، بچھو، سانپ، گدھا، مکھی، کچھوا، پرندے (کبوتر، فاختہ وغیرہ) ریچھ، چھپکلی اور اس قسم کے دوسرے چرند پرند علامتی افسانوں میں کثرت سے پیش ہوئے ہیں اور ان کے ذریعے مختلف کیفیات و تصورات اور مختلف حقیقتوں کا اظہار کیا گیا ہے۔ انتظار حسین کے یہاں کتا، بندر، مکھی روحانی اور اخلاقی زوال کے معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ انور سجاد کے "سنڈریلا" میں کتا خونخواری غیر انسانی سلوک اور جبر کی علامت ہے، جو اپنے سیاق و سباق میں معنوی گہرائی رکھتی ہے۔ جوگندر پال کے "باہر کے بھیتر" میں کتا فرد کی انسیت کو ابھارتا ہے۔ قمر احسن کے "رد میں ہے رخش عمر" میں بھی کتا فرد سے انسلاک کی علامت ہے، غیاث احمد گدی، الیاس احمد گدی اور شفق کے یہاں کتا بھوک کی جبلت کی بنیاد پر فرد سے رشتہ رکھتا ہے۔ رتن سنگھ کے "پنجرے کا آدمی" اور احمد داؤد کے "دھسکی اور پرندے کا گوشت" میں پرندے آزادی کی علامت ہیں۔ غیاث احمد گدی کے "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" اور "ایک خون آشام صبح" میں پرندے فطرت کی معصومیت اور غیر میکانیکی تہذیب کی علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اقبال مجید اور محمد عمر میمن کے یہاں کیچوے، حمید سہروردی کے یہاں ریچھ، مگرمچھ رضوان احمد کے یہاں مچھلیاں اور شرون کمار ورما کے یہاں مینڈک علامتوں کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ اسی طرح سانپ کو متعدد افسانہ نگاروں نے مختلف معنوی امکانات کے ساتھ علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ سانپ سکس کی علامت بنا ہے اور خوف و دہشت کی علامت بھی۔ چرند و پرند کو انسانی

افسانوں میں عام طور پر پراسرار کیفیت اور ماورائی فضا ملتی ہے اور ناممکن الوقوع صورت حال ممکن صورت میں پیش ہوتی ہے۔ کایا کلپ، آخری آدمی (انتظار حسین) بجوکا (سریندر پرکاش) چہار درویش (جوگندر پال) قصہ ایک رات کا، کوبلس اور کلیشے (انور عظیم) قیادت، پہاڑ پر ایک حادثہ (ظفر اوگانوی) نیا منظر نامہ اور طلسمات (قمر احسن) جیسے افسانے اسطورسازی کے رجحان کی نمایندہ مثالیں ہیں جن میں کردار فوق البشر ہونے کے روپ میں پیش ہوئے ہیں اور اسطوری فضا قایم کی گئی ہے۔ آدمی کا مکھی یا بندر بن جانا، بجوکا میں جان پڑ جانا، جوگی کا کٹے ہوئے اعضاء سے باتیں سننا، سفید مجسموں کا حرکت کرنا، درختوں کا انسانوں کی طرح باتیں کرنا ایسے غیر ممکن واقعات منطقی سوچ کو رد کرتے ہوئے ان افسانوں میں ممکن صورت میں پیش ہوئے ہیں۔

علامتی افسانوں میں مظاہر فطرت اور چرند و پرند کو بھی علامتوں کے طور استعمال کرنے کا رجحان عام ہے۔ مثلاً کتے کی علامت تقریباً ہر جدید افسانہ نگار کے یہاں ملتی ہے۔ تقسیم وطن سے قبل پریم چند کے "پوس کی رات" اور منٹو کے "ہتک" میں کتا ایک بھرپور علامت کی حیثیت رکھتا ہے۔ "انگارے" کے افسانوں میں کتا استعارے کی صورت میں پیش ہوا ہے۔ غیر انسانی یا حیوانی کرداروں میں انسانی خصلتوں اور حقیقتوں کو بیان کرنے کا رجحان نہایت قدیم ہے۔ چنانچہ مقدس کتابوں میں بھی غیر انسانی مخلوقات کا تمثیلی قصوں میں استعمال ملتا ہے۔ جدید افسانے میں یہ رجحان کافکا کے زیر اثر در آیا ہے۔ اردو افسانہ میں یہ طریقہ کار باقاعدہ طور پر انتظار حسین کے "آخری آدمی" سے شروع ہوا جس میں انسان کے بندر بن جانے کا واقعہ پیش ہوا ہے۔ "زرد کتا" اور "کایا کلپ" بھی اسی نوعیت کی ابتدائی کوششیں ہیں اور تمثیلی افسانہ [illegible] کے بہت بہترین

علامتی افسانوں میں شمار ہوتے ہیں۔ بعد میں انور سجاد، سریندر پرکاش، جوگندر پال
انور عظیم، غیاث احمد گدی، قمر احسن اور بعض دوسرے افسانہ نگاروں کے یہاں
غیر انسانی کرداروں کو مرکزی یا اہم کرداروں کی حیثیت حاصل ہے۔ کتے کے
علاوہ بلی، بچھو، سانپ، گدھا، مکھی، کیچوا، پرندے (کبوتر، فاختہ وغیرہ) ریچھ، چھپکلی
اور اس قسم کے دوسرے چرند پرند علامتی افسانوں میں کثرت سے پیش ہوئے
ہیں اور ان کے ذریعے مختلف کیفیات وتصورات اور مختلف حقیقتوں کا
اظہار کیا گیا ہے۔ انتظار حسین کے یہاں کتا، بندر، مکھی روحانی اور اخلاقی زوال
کے معنوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ انور سجاد کے "سنڈریلا" میں کتا خونخواری، غیر
انسانی سلوک اور جبر کی علامت ہے، جو اپنے سیاق وسباق میں معنوی
گہرائی رکھتی ہے۔ جوگندر پال کے "باہر کے بھیتر" میں کتا فرد کی انسیت کو ابھارتا
ہے۔ قمر احسن کے "رو میں ہے رخش عمر" میں بھی کتا فرد سے انسلاک کی علامت
ہے۔ غیاث احمد گدی، الیاس احمد گدی اور شفیق کے یہاں کتا بھوک کی جبلت
کی بنیاد پر فرد سے رشتہ رکھتا ہے۔ رتن سنگھ کے "پنجرے کا آدمی" اور احمد داؤد
کے "عہسکی اور پرندے کا گوشت" میں پرندے آزادی کی علامت ہیں۔ غیاث احمد
گدی کے "پرندہ پکڑنے والی گاڑی" اور "ایک خون آشام صبح" میں پرندے فطرت
کی معصومیت اور غیر میکانیکی تہذیب کی علامت کی حیثیت رکھتے ہیں۔
اقبال مجید اور محمد عمر میمن کے یہاں کیچوے، حمید سہروردی کے یہاں ریچھ، مگرمچھ،
رضوان احمد کے یہاں چھپکلیاں اور شرن کمار ورما کے یہاں مینڈک علامتوں
کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ اسی طرح سانپ کو متعدد افسانہ نگاروں نے مختلف
معنوی امکانات کے ساتھ علامت کے طور پر استعمال کیا ہے۔ سانپ سیکس
کی علامت بھی ہے اور خوف و دہشت کی علامت بھی۔ چرند و پرند کو انسانی

کرداروں کی طرح پیش کرنے کا عمل۔ تاہم کئی افسانہ نگاروں کے یہاں تمثیلی انداز کا حامل ہے۔ مثلاً انور عظیم کے "مچھلی"، رضوان احمد کے "کچھوا" اور سلام بن رزاق کے افسانہ "ندی" میں تمثیلی سطح نمایاں اور واضح ہے اور ان کی معنویت علامتی معنویت سے ہمکنار نہیں ہو پاتی۔

جانوروں اور پرندوں کے علاوہ سمندر، سڑک، رات، سورج، قبر اور اس طرح کی دوسری اشیاء کرداروں کی صورت میں پیش ہوئی ہیں۔ رشید امجد نے قبر، سمندر، بلراج مین را نے سڑک، سورج، ظفر اوگانوی نے ورق، سڑک، جوگندر پال نے درخت، دریا، چابیاں، مکان اور سریندر پرکاش نے برف، ڈرائینگ روم، جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں جیسی اشیاء کو علامتوں کے بطور استعمال کیا ہے۔ ۱۹۴۷ء سے قبل مرزا ادیب کے دو افسانوں "درونِ تیرگی" اور "دلِ ناتواں" میں ذرّوں کی علامتی حیثیت ملتی ہے۔ لیکن جدید افسانوں میں یہ رویہ بہت ہی عام ہے۔

بعض افسانہ نگاروں نے ایک ہی علامت کو اپنے افسانوں میں مسلسل پیش کرنے اور اس کے گرد واقعات بُننے کی کوشش کی ہے۔ انور سجاد کے یہاں لڑکی رشید امجد کے یہاں قبر اور قمر احسن کے یہاں گھوڑے کی علامت کئی کئی افسانوں میں ملتی ہے۔ اس قسم کی علامتیں بیشتر قسم کے افسانوں میں بھی استعمال کی گئی ہیں۔

بعض افسانوں میں علامت نہ کردار کے روپ میں پیش ہوتی ہے اور نہ کسی ٹھوس واقعے کی صورت میں لیکن افسانوی واقعہ میں اس کی موجودگی کا احساس ہوتا ہے اور اس سے معنوی جہات کا اندازہ ہوتا ہے۔ مثلاً انتظار حسین کے بیشتر افسانوں میں سفر کا موٹف بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ "زرد کتا"، "آخری آدمی" اور یہاں تک کہ "کایا کلپ" میں بھی سفر کی مرکزیت کا احساس ہوتا ہے۔ جوگندر پال کے "بازوید"، قمر احسن کے "طلسمات"، سریندر پرکاش کے "دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم"

اور رشید امجد کے "تشبیہوں سے باہر ایک پھڑپھڑاہٹ" میں بھی سفر کی علامتی معنویت افسانے کے دوسرے واقعات پر اثر انداز ہوتی ہے۔ یہ سفر کہیں پوری زندگی کا سفر ہے۔ کہیں ماضی سے حال تک کا سفر ہے۔ کہیں ایک صورت حال سے دوسری صورت حال تک کا سفر ہے اور کہیں زیادہ معنی خیزی کے ساتھ ذات کے نہاں خانوں کا سفر ہے۔

علامتی افسانوں میں مناظر کی تصویر کشی بھی ایک دوسرے انداز سے ہوتی ہے۔ روایتی افسانوں میں مناظر واقعہ کو ظاہر کرنے یا اس کی معنویت کو واضح کرنے کے لئے پیش ہوئے ہیں۔ جبکہ علامتی افسانوں میں منظر نگاری فضا سازی میں تبدیل ہو گئی ہے اور یہ معنوی گہرائی اور اسرار کی کیفیت ابھارنے کے لیے عمل میں آئی ہے۔ فضا سازی کی علامتی اہمیت اردو میں خاص طور پر انور سجاد کے افسانوں میں ملتی ہے۔ انور سجاد اور رشید امجد کے افسانوں میں رات زیادہ پر اسرار اور معنوی اعتبار سے زیادہ گہری علامت کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ رات کرشن چندر کے افسانوں کی رات کی طرح حسین نہیں بلکہ بھیانک اور پُراسرار خاموشی کا مظاہرہ کرنے والی رات ہے۔ جس کا اپنا لطف اور حسن ہے۔ انتظار حسین، سریندر پرکاش، غیاث احمد گدی، قمر احسن، عوض سعید اور مرزا حامد بیگ کے افسانوں میں بھی رات کی فضا علامتی معنویت اور پُراسرار کیفیت کے ساتھ ملتی ہے۔

علامت نگاری کے ان چند خاص پہلوؤں کی روشنی میں یہ کہنا بجا ہے کہ وضاحتی طرز میں لکھے گئے افسانوں اور علامتی افسانوں میں رویّے کا فرق بنیادی ہے جس کے پیش نظر روایتی طرز کے افسانوں کی مجموعی صورت حال سے انحراف کا جواز تلاش کرنا آسان ہے۔ تاہم یہ انحراف ان سبھی افسانوں میں نہیں ملتا۔ جن میں علامتی برتاؤ کا احساس ہوتا ہے۔ بیشتر افسانوں میں افسانے کے بنیادی صنفی عناصر یا مجموعی

اسٹرکچر میں تبدیلی نہیں ملتی۔ اس قسم کے افسانوں میں واقعے کا غیر معمولی ہونا ضروری نہیں۔ پلاٹ اور واقعات کی ترتیب، کردار نگاری اور ایک جانا پہچانا طریقۂ کار ان افسانوں میں موجود ہے۔ لیکن اس کے باوجود ان کی علامتی معنویت سے انکار ناممکن ہے۔ بوٗ، ٹوبہ ٹیک سنگھ، بیل، فوٹوگرافر، دہلیز، کنواں، ہائی وے پر ایک درخت، ندی (عبداللہ حسین) اور دریاؤں پیاس اس قسم کے افسانوں کی عمدہ مثالیں ہیں جن کو لغوی اور علامتی دونوں سطحوں پر پڑھا جاسکتا ہے۔ ان میں کوئی ایسی بھی علامت استعمال نہیں ہوئی ہے جو پہلی ہی نظر میں علامت ہونے کا اعلان کر دے، نہ ہی ان میں غیر انسانی مخلوق کو کردار بنانے یا اسطور سازی کا رجحان ملتا ہے۔ قصہ پن کا عنصر ان میں نسبتاً زیادہ ہے۔ دراصل یہ افسانے روایتی ساخت کے پابند ہونے کے باوجود ایک داخلی ساخت بھی رکھتے ہیں۔ جو انہیں وضاحتی قسم کے افسانوں سے ممیز کرتی ہے۔ کیونکہ داخلیت علامتی افسانوں کی سب سے بڑی پہچان ہے جس کے توسط سے ان کی فضا خواب کی فضا کے مماثل ہو جاتی ہے۔

جدید علامتی افسانوں میں عام طور پر واقعہ، پلاٹ، کردار سازی اور تیکنیک کا بندھا ٹکا یا مروجہ تصور نہیں ملتا۔ روایتی افسانوں میں عام طور پر واقعہ اور حقیقت وہ ہے جس کی تصدیق ہو سکے۔ یا جو خارجی ماحول میں منطقی اعتبار سے یا تاریخی لحاظ سے صحیح ہو۔ ظاہر ہے کہ تخلیقی ادب میں اس قسم کے تصور کا بہت کم عمل دخل ہے۔ افسانہ کے لیے ہر وہ واقعہ اہمیت رکھتا ہے جس کے صدور کا امکان ہو، یا اگر اس کی بنیادیں خارجی زندگی میں میسر ہوں تاہم اس کی بدلی ہوئی اور تخلیقی صورت ایک مختلف واقعے بلکہ تجربے کا احساس دلاتی ہو۔ حوالوں، خارجی شواہد اور وضاحتوں کے ساتھ جب خارجی واقعہ من و عن پیش کیا جائے تو وہ ایک تاریخی یا اخباری

واقعہ بن سکتا ہے، افسانوی واقعہ نہیں بن سکتا۔ افسانہ بنیادی طور پر بیانیہ واقعہ ہی ہے لیکن علامتی افسانوں میں اصل واقعہ وہ ہے جو جزوی یا کلی طور پر قلب ماہیئت کے عمل سے گزر چکا ہو اور جو افسانہ نگار کے تخلیقی ذہن میں تیار ہو چکا ہو۔ خارجی واقعہ تخلیقی عمل کے دوران داخلی تجربے میں بدل جاتا ہے اور ایک نئی اور مختلف صورت میں اظہار پاتا ہے۔ ہم آدمی کے بندر بن جانے یا انسان کے مکھی میں تبدیل ہونے کو حقیقی زندگی میں ناممکن الوقوع قرار دیں گے، لیکن یہی واقعہ جب افسانوی تجربے کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ تو ہمیں اچنبھا محسوس نہیں ہوتا کیونکہ خارجی حقیقت کے ٹھوس پن اور داخلی تجربے کے درمیان الیوژن کارفرما ہوتا ہے، اس طرح افسانوی واقعہ علامتی بن جاتا ہے جو زمان و مکان سے خارجی طور پر ماورا ہوتا ہے۔ لیکن کئی کئی حقیقتوں کا احاطہ کر لیتا ہے۔

پیشتر وضاحتی افسانوں میں عام طور پر پلاٹ کا ایک میکانکی تصور ملتا ہے۔ اگرچہ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ پلاٹ کے مروجہ طریقے کے تحت بھی عمدہ علامتی افسانے لکھے گئے یا لکھے جا سکتے ہیں۔ لیکن دیکھنے میں آیا ہے کہ ان میں پلاٹ سازی کا عمل شعوری اور زیادہ ارادی ہوتا ہے۔ ان میں واقعات کی ایک خاص ترتیب (یعنی ابتداء درمیان اور انجام) لازمی ہے۔ جدید علامتی افسانوں میں اس طریقہ کار سے انحراف ملتا ہے۔ ان میں پلاٹ سازی نہیں ہوتی۔ بلکہ پلاٹ داخلی خود رو کردار کا حامل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تجربے موضوع اور برتاؤ کے مطابق مختلف افسانوں میں پلاٹ کا عمل مختلف ہے۔ عصر حاضر میں واقعات کی جو بے ربطی ہے۔ فن کار اس سے دستبردار نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ تخلیقی عمل کے مراحل میں واقعات کی بے ربطی داخلی انداز سے ترتیب پاتی ہے۔ پلاٹ جب اپنی حرکت کی اکائی میں از خود نمو و کشو و پاتا ہے تو اس کی ابتدا، اس کا وسط اور انجام

بالکل دوسری نوعیت سے ترتیب پاتا ہے اور منطقی طریقۂ کار کو رد کر دیتا ہے۔ بعض افسانوں میں انجام سے ابتداء ہوتی ہے اور بعض افسانے درمیان سے شروع ہو کر آغاز و انجام کی طرف پھیلتے بڑھتے ہیں۔ یعنی واقعات کی کڑیاں افسانہ نگار کی ذہنی اقلیم میں داخلی رو کے تحت جڑ جاتی ہیں یا تنظیم پاتی ہیں۔ اردو کے بعض جدید افسانوں کو بے پلاٹ کا افسانہ قرار دیا جاتا ہے۔ حالانکہ ان میں واقعہ برابر موجود ہوتا ہے اور جب تک واقعہ ہے، جب تک پلاٹ کا بھی وجود ہے۔ پلاٹ دراصل کردار، عمل اور خیال کی ترکیب ہے اور تقریباً سبھی افسانوں میں اس کا عمل دخل پایا جاتا ہے۔ تاہم بعض افسانے (مثلاً سریندر پرکاش کا "تلقارمس" یا اکرام باگ کے چند افسانے) ان معنوں میں پلاٹ کے افسانے نہیں ہیں۔ جن معنوں میں انتظار حسین کے افسانے کو پلاٹ کا افسانہ کہا جاسکتا ہے۔ بعض افسانوں میں دائروں، لکیروں اور اس طرح کی شکلوں کے ذریعہ بھی تجربوں کا اظہار کیا گیا ہے۔ اس قسم کے افسانوں میں بھی پلاٹ کی پہچان مشکل ہے۔ شوکت حیات کا "بریکٹوں کے درمیان ایک دائرہ" اس کی مثال ہے۔ پلاٹ کی نئی تنظیم کے سلسلے میں چشمۂ شعور اور تلازمۂ خیال کی تکنیک نفسیاتی طریقۂ کار اور سرریلیزم کا مطالعہ کافی اہمیت رکھتا ہے۔ جدید افسانوں میں زمان و مکان کا کوئی میکانکی تصور نہیں ملتا۔ جس طرح ہم خواب میں زمانی و مکانی حدود سے ماورا ہوتے ہیں۔ اسی طرح ان افسانوں میں خواب کے سے عمل کے تحت یہ حدود بے معنی بن جاتی ہیں اور واقعات کا منطقی تسلسل مفقود ہو جاتا ہے۔

علامتی افسانوں میں عام طور پر اوقاف نگاری کے طریقے کی بھی کافی اہمیت ہے۔ اکثر افسانوں میں، سکتہ، وقفہ، ختمہ اور خط کے ساتھ فجائیہ، ندائیہ یا استفہامیہ اوقاف کو کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔ کہیں مکالموں کے لیے واوین کا برتاؤ

ہے اور کہیں ایک طویل خط کے بعد مکالمے کی ابتدا ہوتی ہے، اسی طرح اوقاف نگاری کے دیگر اطوار مثلاً رابطہ، تفصیلیہ یا قوسین کا استعمال کہیں ملتا ہے اور کہیں نہیں ملتا۔ مکالمے اس نوعیت کے ہوتے ہیں کہ یہ کہنا مشکل ہے کہ کس نے کس سے کہا، کیونکہ مکالمے سرگوشیوں کا انداز رکھتے ہیں یا داخلی خود کلامی کی صورت میں حوالوں کے بغیر ابھرتے ہیں اور اپنی معنوی دھند پھیلا دیتے ہیں۔ انور سجاد، بین را، اور رشید امجد کے افسانوں میں اس قسم کے مکالمے کثرت سے ملتے ہیں۔ ان حقیقتوں کے پیش نظر اور معنوی گہرائی کے اعتبار سے علامتی افسانہ کا خلاصہ تیار کرنا ممکن نہیں۔

۱۹۴۷ء سے قبل خصوصاً ترقی پسندی کے دور میں کردار سازی کا رجحان اتنا نمایاں نہیں تھا۔ جبکہ ۱۹۴۷ء کے بعد کے کچھ برسوں میں، کیونکہ اول الذکر دور اردو افسانہ میں پلاٹ سازی کا دور تھا جس میں افسانے کا پلاٹ پہلے تیار ہوتا تھا اور اس کی مناسبت سے کردار تلاش کئے جاتے تھے، اسی لئے اس دور کے افسانوں کے اکثر کردار افسانہ نگاروں کے ہاتھوں کٹھ پتلیاں بن گئے ہیں۔ چنانچہ افسانہ نگار اجتماعی نقطۂ نظر کے تحت فرد کی بجائے انبوہ کا مشاہدہ کرنے کا روادار تھا۔ ۱۹۴۷ء سے قبل تاہم بعض ایسے افسانہ نگاروں نے کردار نگاری کے جوہر دکھائے جنہوں نے اپنے فن میں نفسیاتی طریقہ کار کو اپنایا۔ "منٹو کے "ہتک" کی سوگندھی اور بیدی کے بعض کردار اس کی مثالیں ہیں۔ ۱۹۴۷ء میں تقسیم کے سانحے نے انبوہ کو افراد میں بانٹ دیا۔ اور آزادی کے لئے اجتماعی کوششیں بھی نہیں رہیں۔ اس کے علاوہ ترقی پسندی کی گھن گرج بھی مدھم پڑ گئی۔ اس لئے کردار نگاری کا رجحان زیادہ نمایاں ہونے لگا۔ ۱۹۴۷ء کے بعد تقریباً دس سال کے عرصے کو کردار کی تخلیق کا دور کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ اسی دور میں اردو افسانے میں دادا جی، ٹوبہ ٹیک سنگھ موذیل، محمد بھائی، بابو گوپی ناتھ، کالو بھنگی، اندو، سنت رام، امجد حسین، مولوی ابل اور

بھالو جیسے زندہ رہنے والے کردار تخلیق ہوئے۔ کردار نگاری کا یہ رجحان اردو افسانے میں ایک خاص رویے کا پیش خیمہ ثابت ہوا۔ یعنی علامتی رجحان کے باقاعدہ آغاز تک پلاٹ یا واقعات کو افراد کے ذریعے دیکھنے اور پرکھنے کے رویے کی شروعات ہوئیں نہیں۔ جماعت کی بجائے فرد کو اپنی توجہ کا مرکز بنانے کا رجحان پنپنے لگا۔ ظاہری اعتبار سے یہ رویہ کردار سازی کا رویہ بن جانا چاہیے تھا۔ لیکن علامتی رجحان کے تحت کرداروں یا آدرشی کرداروں کا تصور مفقود ہونے لگا۔ اور کردار علامتوں کی حیثیت سے سامنے آنے لگے، یہی وجہ ہے کہ علامتی افسانوں میں ایسے کردار نہیں ملتے جو زیادہ دیر تک یاد رہ سکیں یا جو واقعات پر حاوی ہوں۔ ان افسانوں میں کرداروں کی اہمیت نہیں بلکہ ان کے اعمال و افعال، ان کی فکر اور ان سے متعلق واقعات کی معنویت کی اہمیت ہے۔ یعنی ہم کرداروں سے متاثر یا مرعوب نہیں ہوتے، بلکہ ان کی علامتی معنویت سے متاثر ہوتے ہیں، علامتی افسانوں میں کردار نگاری سے زیادہ جوہر حیات، نوعیت حیات اور ماہیت پر توجہ ملتی ہے۔ افسانہ نگار اب کردار کو ابھارنے کے لیے اس کے لباس، اس کی وضع قطع یا اس کے رہن سہن کا ذکر نہیں کرتا۔ کیونکہ کردار کو ابھارنا اس کا مقصد نہیں۔ علامتی افسانوں میں کردار پوری طرح غائب نہیں ہوا ہے کیونکہ یہ افسانے کا لازمی جز ہے لیکن یہ ایک ایسے وجود میں ڈھل گیا ہے جس کے خدوخال واضح نہیں ہیں۔ یہ صنعتی معاشرے میں بے چہرہ، لایعنی، غیر مکمل، تنہا، شکست خوردہ اور الجھنوں کے شکار فرد کا وجود ہے۔

جدید علامتی افسانوں میں دو طرح کے کردار ملتے ہیں۔ ایک وہ جو موجودہ دور کے بے چہرہ اور شکست خوردہ مگر حساس فرد کا کردار ہے۔ جو عام طور پر افسانے میں مرکزی کردار کی حیثیت سے سامنے آتا ہے۔ مین را کے "وہ" کا مرکزی کردار،

جوگندر پال کے بازیافت، بازدید اور رسائی کے بنیادی کردار یا سریندر پرکاش کے روشنی کی آواز، بدوشنگ کی موت اور دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم کے بنیادی کردار اس قسم کے کردار کی مثالیں ہیں۔ یہ بے چہرہ، اجنبی اور بے نام کردار اکثر موقعوں پر ''میں'' یا ''وہ'' کی صورت میں ملتے ہیں۔ چنانچہ افسانہ نگار کا سفر اب ذات سے شروع ہوتا ہے اور یہ کردار بھی ''ذات'' کے کردار ہیں، جو کبھی اپنے آپ سے متصادم ہوتے ہیں، کبھی خود کلامی یا سرگوشیوں میں اسیر اور کبھی تجسس، حیرانی اور پراگندگی کے شکار، یہ اپنے اعمال و افعال سے علامتی معنویت کی دھند پھیلا دیتے ہیں۔ لیکن ان کے لئے یہ ضروری نہیں کہ یہ ٹھوس علامتوں کی حیثیت سے سامنے آئیں۔ دوسری قسم کے کردار وہ ہیں جو خالصتاً علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی اہمیت کرداروں کے بجائے علامت کے بل بوتے پر ہوتی ہے۔ انور سجاد اور سریندر پرکاش کے افسانوں میں خاص طور پر اس قسم کے کردار ملتے ہیں۔ ایسے کردار سماجی، سیاسی یا معاشرتی پس منظر کے ٹھوس پن سے ظاہری علاقہ نہیں رکھتے۔ بلکہ اپنی علامتی معنویت سے اس کے تعلقات کا احاطہ کر لیتے ہیں۔ اکثر کردار اساطیری ہوتے ہیں۔ جیسے سریندر پرکاش کا ''چھی زال یا بجوکا'' یا انور سجاد کا ''لنوئی والا شخص (بتقیر ہو گتا)'' ان کرداروں کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ گوشت و پوست کے ہوں۔ سڑک، سورج، دن، درخت، سمندر، پرندے، کتے، ٹریفن، یہ سب کرداروں کا سا عمل دخل رکھتے ہیں۔ کیونکہ یہ بنیادی طور پر علامتوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ علامتی رجحان کے تحت افسانوں میں کردار نگاری کے روایتی تصور سے انحراف پایا جاتا ہے۔ اب کردار، کسان، زمیندار، افسر یا کلرک کی حیثیت سے اہم نہیں بلکہ ایک فرد یا ایک علامت کی حیثیت سے ۔۔۔ ان کی اندرونی کیفیتوں، نفسیاتی الجھنوں اور ان کے جذبات

اُجاگر کرنے کے ضمن میں دراصل محرکات کو سامنے لانے کا مدعا کارفرما ہوتا ہے۔ اور اس لحاظ سے کرداروں سے متعلق جو واقعات و جزیات یا جو اعمال و افعال سامنے آتے ہیں وہ افسانوی فضا میں تاثرات کی صورت میں پھیل جاتے ہیں اور علامتی معنویت کو اجاگر کرتے ہیں۔

پلاٹ، تکنیک اور کردار نگاری میں ان تبدیلیوں کے پیش نظر افسانوی زبان میں تغیر آنا لازمی امر معلوم ہوتا ہے۔ علامتی رجحان کے تحت افسانے میں زبان و بیان کی تبدیلی سب سے نمایاں اور اہم تبدیلی ہے، جو جدید افسانے کو پیش رو افسانے سے مختلف بنا دیتی ہے۔ افسانے میں اگرچہ صنفی اعتبار سے زبان مقدم نہیں بلکہ موخر ہے۔ تاہم پیچیدہ تجربوں کے اظہار کے لئے افسانہ نگاروں نے وضاحتی بیان کی بجائے تخلیقی بیان کو ناگزیر محسوس کیا۔ افسانہ واقعات اور کرداروں کی پراسراریت کے بل پر بھی علامتی ہو سکتا ہے۔ لیکن اس پراسراریت کو خلق کرنے کے لئے روایتی زبان زیادہ کارآمد ثابت نہیں ہو سکتی۔ پیشرو افسانہ نگاروں میں لسانی توڑ پھوڑ کا عمل اور لفظوں کی کفایت شعاری کا احساس منٹو کے یہاں ملتا ہے۔ اور وہ بھی "پھندنے" میں، جبکہ جدید افسانہ نگاروں خصوصاً انور سجاد، بلراج مین را، رشید امجد، احمد ہمیش اور ان کے بعد قمر احسن، مرزا حامد بیگ اور احمد داؤد کے یہاں لسانی توڑ پھوڑ کا عمل زیادہ نمایاں ہے۔ ان فن کاروں نے روایت شکنی کر کے لسانیات کی نئی تشکیل اور لفظوں کی اجنبی ترتیب کو اپنے اظہار کے لئے بہتر سمجھا۔ بعض افسانہ نگاروں کے یہاں بیانیہ کا شدت سے احساس ہوتا ہے۔ لیکن یہ بیانیہ روایتی بیانیہ کے برعکس زیادہ تخلیقی اور علامتی قوت کا حامل ہے۔ مثلاً انتظار حسین ان معنوں میں روایت شکن نہیں ہیں، جن معنوں میں انور سجاد، مین را، یا رشید امجد کو روایت شکن کہا جا سکتا ہے۔ انتظار حسین نے ماضی قریب کی روایت سے

انحراف کرکے ماضی بعید کی روایت سے استفادہ کیا اور داستانوں کی زبان کی مختلف تخلیقی سطحوں کو کھنگال کر ان کے امکانات کو بروئے کار لایا۔ داستانوی اسلوب کے باوجود ان کی زبان فکری اور علامتی ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ علامت نگاروں نے علامتی برتاؤ کے سلسلے میں ایک ایسی زبان دریافت کی جو فکری اور تہذیبی سطح پر ہئیت نئی تبدیلیوں کو اپنے اندر کھپانے کی لچک رکھتی ہے اور تجربوں کی پیچیدگی کا بار اٹھا سکتی ہے۔ انہوں نے نثر کی مصنوعی اور منطقی حد بندیوں کو توڑ کر کفایت لفظی اور قوت لفظی کے احساس اور زبان کے تخلیقی و علامتی استعمال پر زور دیا۔ علامتی اسلوب میں ایجاز و اختصار کی بنا پر بعض ناقدین نے یہ رائے ظاہر کی ہے کہ افسانہ اپنی صنفی شناخت کھو رہا ہے اور یوں شاعری کے قریب آرہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ علامتی افسانوں میں جو زبان استعمال ہوتی ہے وہ اس رومان زدہ شعریت سے مختلف ہے جو کرشن چندر کے افسانوں میں ملتی ہے اور جسے اب معیوب قرار دیا جا چکا ہے۔ کرشن چندر (یا احمد ندیم قاسمی) کے یہاں لفظوں کی کفایت شعاری کا عمل مفقود ہے۔ جبکہ نئے علامتی افسانوں میں سپاٹ، سُست اور غیر ضروری لفظوں یا جملوں سے احتراز کیا جاتا ہے۔ کرشن چندر کی نثر اور جدید علامتی افسانوں کی نثر کا تقابلی مطالعہ زبان کے تخلیقی اور غیر تخلیقی استعمال کے فرق کو واضح کرتا ہے۔ جدید افسانے کا سفر زبان کے چٹخارے سے انحراف کا سفر ہے اور اس کی زبان ادائے مطلب پر قادر ہے۔ اس کے علاوہ زبان کی وجہ سے افسانے کی صنفی شناخت پر کوئی خاص اثر نہیں پڑتا، کیونکہ افسانے کے باقی اجزا، جب تک علامتی افسانے میں موجود ہیں وہ افسانے کی صنفی شناخت کے ضامن ہیں۔ یہاں اس امر کی طرف اشارہ کرنا لازمی ہے کہ افسانے کے مروجہ اور تسلیم شدہ عناصر اس حد تک بھی ضروری نہیں کہ یہ اس صنف

کے خود رو عمل میں رکاوٹ پیدا کر دیں۔

علامتی افسانوں کے سلسلے میں ترسیل کے مسئلے پر بھی بحثیں ہوئی ہیں۔ علامت معنوی اعتبار سے مختلف سمتوں میں پھیلنے کی قوت رکھتی ہے اور قطعیت، وضاحت اور راست گوئی کی نفی کرتی ہے۔ نیز اس کا حسن تب تک قائم رہتا ہے جب تک اس میں "معنوی حمل" برقرار رہے۔ دراصل ترسیل کا مسئلہ قاری سے تعلق رکھتا ہے۔ افسانہ نگار کے یہاں اظہار کا مسئلہ اہم ہے' علامت نگار افسانہ نویس نے اظہار کے مسئلے کا حل ڈھونڈ نکالا ہے۔ جہاں تک ترسیل کا تعلق ہے' علامت نگار اپنی مجبوریوں کے بموجب اس کی پروا کرنے پر مجبور نہیں ہے' وہ خود کو اظہار تک محدود رکھتا ہے اور تخلیقی لمحوں کے دوران اس کے پاس ایک داخلی قاری کے سوا اور کوئی موجود نہیں ہوتا جو اسے اظہار کی تکمیل سے متعلق خبر دے۔ یہ داخلی قاری دراصل فن کار کا اپنا تخلیقی شعور ہے۔ جو تجربے کو اظہار کی شکل میں ڈھالنے کی راہیں متعین کرتا ہے۔ اب یہ قاری پر منحصر ہے کہ وہ اپنی بساط کے مطابق اس تجربے سے کس کس انداز سے محظوظ اور متاثر ہونے کی قوت رکھتا ہے۔ دراصل اردو میں بہت کم ایسے علامتی افسانے ہیں جو قاری کے لئے ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتے ہیں۔ مثلاً انتظار حسین' انور سجاد اور سریندر پرکاش کے افسانوں میں معنی کی تلاش لاحاصل نہیں۔ ترسیل کا مسئلہ چند ہی صورتوں میں پیدا ہوتا ہے۔ مثلاً بعض افسانوں میں علامتی محسوسات میں کوئی باہمی ربط موجود نہیں ہوتا اور وہ قاری کی ذہنی سطح پر مبہم ٹھہرتے ہیں' اس صورت میں ذہن کسی مفہوم تک رسائی حاصل کرنے میں مشکل محسوس کرتا ہے۔ تاہم ایک تخلیقی فن کار ان بظاہر بے ربط محسوسات کے اجتماعی عمل میں ربط کا امکان رکھتا ہے جس کی تلاش قاری کے لئے جمالیاتی حظ کا باعث بن سکتی ہے۔ جن افسانوں [illegible] ایسی علامتیں

صرف صورتوں کی تشکیل کرتی ہیں اور جب ان صورتوں کا عکس کسی ایک نقطے پر منعکس ہو جاتا ہے۔ تو فن کار کی غیر مرتب، غیر واضح اور متنوع ذہنی کیفیات میں ایک ربط تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اگرچہ علامت پسندی کے اس لاشعوری اظہار میں ہر علامت اپنے انفرادی عمل میں ایک نمائندہ اکائی ہوتی ہے اور اس طرح بظاہر کسی علامتی نظام کی تشکیل نہیں کرتی۔ لیکن ان جملہ علامتی اکائیوں کا معنوی اشتراک کسی مجموعی نتیجے کو نکالنے میں مدد دیتا ہے۔ اس کے برعکس بعض افسانوں میں مختلف علامتوں کے ارتباط سے افسانے کی ساری اکائیاں کسی بنیادی اکائی کو ابھارتی ہیں اور قاری اسی اکائی کی مدد سے افسانے کے معنوی تار پود ملا دیتا ہے اور ہر علامتی اکائی کو ترسیلی اکائی میں بدل دیتا ہے۔ بعض افسانوں میں مکمل غیر وضاحتی فضا میں ایک الیبا حوالہ موجود ہوتا ہے۔ جس سے افسانے کا علامتی نظام قابل ترسیل بن جاتا ہے۔ ترسیل کی ناکامی کا مسئلہ عام طور پر نجی علامتوں کے استعمال سے پیدا ہوتا ہے اور افسانوی واقعات کے سیاق و سباق میں ان علامتوں کے مفہوم تک رسائی حاصل کرنا قاری کے لئے کار دشوار ہوتا ہے اس کے برعکس اساطیری کردار، واقعات اور تلمیحات یا طے شدہ تراکیب و الفاظ سے متعلق علامتوں کی مختلف معنوی جہتوں کا اندازہ لگانا آسان ہے۔ کیونکہ ان کے ایک طرح کے مفہوم سے قاری پہلے ہی سے آگاہ ہوتا ہے۔ اس لئے صاف ظاہر ہے کہ علامت سازی اور علامت شناسی کے درمیان حائل پردوں کو اٹھانے کے سلسلے میں فن کار اور قاری کے درمیان ذہنی سطح کی مماثلت یا یکسانیت کافی اہم ہے۔ یہ اصل میں تجربے کے انتقال کا مسئلہ ہے۔ یعنی افسانہ نگار کے محسوسات و تجربات قاری کے ذہن تک کس طرح منتقل ہوتے ہیں اور قاری اس کی تفہیم کس طرح کرتا ہے۔ صحیح ترسیل کے لئے یہ لازمی ہے کہ قاری کی ذہنی ساخت

افسانہ نگار کی ذہنی ساخت سے ملتی جلتی ہو۔ قاری اور فن کار کی علامتی آگہی میں مماثلت کا کوئی نہ کوئی پہلو افسانہ میں نمائندہ علامتی اکائی کی تلاش کا پیش خیمہ ثابت ہوتا ہے۔ علامت کے کثیر العباد ہونے کے بموجب یہ ممکن نہیں کہ قاری ایک ہی جست میں افسانہ نگار کے پورے تخلیقی عمل کا تجزیہ کر سکے۔ اور یوں اس میں پیش کئے گئے تجربے کے تمام العباد کو سمجھ سکے' اس کے لئے دونوں کی تجزیاتی یا مشاہداتی ہم آہنگی ضروری ہے۔ بعض اوقات فن کار کا پیش کیا ہوا تجربہ قاری کے لئے نسبتاً زیادہ بامعنی بن جاتا ہے۔ جیسا کہ "موبی ڈک" سے متعلق کہا جا سکتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ تخلیق عام طور پر لاشعوری ہوتی ہے اور قاری (زیادہ تر) اسے شعوری کر دیتا ہے۔ اس اعتبار سے بھی افسانہ نگار اور قاری کی ذہنی سطح کا ربط ایک اہم شرط ہے۔

اردو کے کامیاب علامتی افسانوں میں اب ترسیل کا کوئی خاص مسئلہ نہیں رہا ہے۔ کیونکہ افسانہ کا قاری اب بقول مہدی جعفر "اپنی نئی ذمہ داری سنبھالنے کے لئے زیادہ مستعد ہو گیا ہے۔" اور وہ بڑی تیزی سے بات کی تہہ تک پہنچ جاتا ہے۔ یہ قاری اب واشگاف انداز کا دلدادہ نہیں رہا ہے۔ بلکہ فن کی "طلسماتی" اور "جمالیاتی" قدروں پر یقین کرنے لگا ہے۔ یہاں اس امر کا ذکر کرنا ضروری ہے کہ تخلیقی توانائی سے عاری افسانہ نگار جب سہل انگاری یا فیشن کے طور پر یا پھر محض قاری کو چونکانے کیلئے علامتوں کا استعمال کرتا ہے تو لازماً ترسیل کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اس صورت میں معنی کی عدم موجودگی کے باوجود قاری پر ترسیل کا سارا بوجھ ڈالا جاتا ہے۔ لیکن سنجیدہ قاری اس قسم کی تخلیقات کی غیر فنی صورت حال کا اندازہ لگانے میں مشکل محسوس نہیں کر سکتا۔ علامت کا جواز بقول شمس الرحمان فاروقی صرف اس کی معنویت نہیں ہے بلکہ اس کی فنی ناگزیریت بھی ہے۔ پس علامتی افسانہ اس وقت وجود میں آتا ہے جب تجربہ اس قدر گہرائی اور پیچیدگی کا حامل ہو کہ بیانیہ کے روایتی انداز میں اس کا اظہار ممکن نہ ہو اور اگر ممکن بھی ہو تو اس کے جمالیاتی پیکر کو مجروح ہونے کا خطرہ لاحق ہو۔